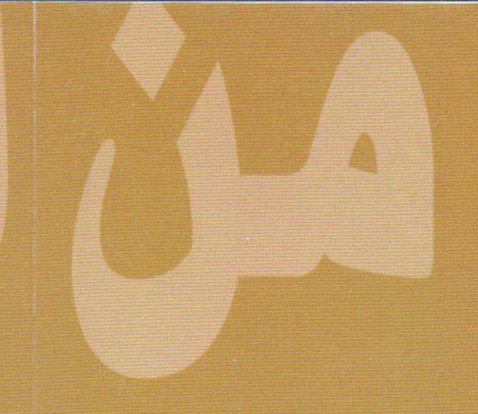


المسرح القصير

ترجمة: الدكتور منتجب صقر
مراجعة: الأستاذ عبود كاسوحة
الأستاذ أحمد الويزي
الدراسة النقدية: الدكتور منتجب صقر

العددان 378-379
سبتمبر ونوفمبر 2015
تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت



من المسرح العالمي

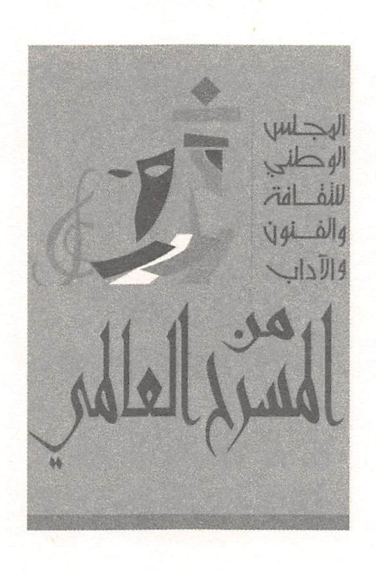
في هذا العدد

المسرح القصير

إن دراسة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشكل المسرحي تجعلنا نعود إلى منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث شهدت الحركة الفنية في أوروبا عموما وفي فرنسا على وجه التحديد ولادة حركات فنية أثرت في مجرى التيار الفني في ذلك الحين ومازالت تحمل آثارها على الكتابات المعاصرة، نذكر على سبيل المثال «الرمزية» التي كان من روادها بود لير **Baudelaire** في الشعر وماترلينك **Maeterlinck** في المسرح و«المستقبلية» التي نظر إليها الكاتب المسرحي الإيطالي مارينيتي **Marinetti**، ناهيك عن الدادائية والتعبيرية وغيرها. يعتبرالسكيتش **Sketch** أيضا أحد أشكال المسرحية القصيرة حيث ظهر في أميركا وعرفته أوروبا فيما بعد في بداية القرن العشرين. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي مضحك يأتي كفاصل بين مسرحيتين حيث يتمتع بشعبية كبيرة.

المسرحية ذات الفصل الواحد هي مسرحية قصيرة جدا بحيث يمكن عرضها في أقل من نصف ساعة بحيث يستغني الكاتب والمخرج عن قواعد المسرح الكلاسيكي كضرورة توزيع المسرحية على خمسة فصول أو ثلاثة وحتى الحبكة والمشهد الختامي. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحددها ويؤطر قواعدها. هذه الفرضية تجعلنا نعرِّف المسرحية القصيرة بأنها مسرحية غير طويلة بشكل كاف من حيث البنية لكي تمثل وحدها وفقا للحالة الراهنة للمسرح برنامجا لعرض مسرحي. وتجدر الإشارة إلى أنه - في غالبية المسرحيات القصيرة - تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هي الحال دائما في المسرحيات الطويلة المعاصرة.

ISBN ٩٧٨-٩٩٩٠٦-٠-٤٦١-٠
رقم الإيداع: (٢٠١٥/٥٥٣)



المسرح القصير

ترجمة: **الدكتور منتجب صقر**

مراجعة: **الأستاذ عبود كاسوحة**

الأستاذ أحمد الويزي

الدراسة النقدية: **الدكتور منتجب صقر**

من

المسرح العالمي

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

almasrahalaalami@yahoo.com
almasrahalaalami@gmail.com

www.kuwaitculture.org

المسرح القصير

ISBN ٩٧٨-٩٩٩٠٦-٠-٤٦١-٠
رقم الإيداع: (٢٠١٥/٥٥٣)

المسرح القصير

ترجمة: **الدكتور منتجب صقر**

مراجعة: **الأستاذ عبود كاسوحة**

الأستاذ أحمد الويزي

الدراسة النقدية: **الدكتور منتجب صقر**

الفهرس



المسرح القصير

دراسة

د. منتجب صقر

تمهيد

قبل الحديث عن المسـرح يجـب العودة إلى عناصره الأساسـية وإلى موضـوع الفن الدرامي الذي يتجسـد بالصراع بين العـدل والظلم والخير والشـر. إن إحدى القضايا الأساسـية في المسرح هي طرح مسألة البراءة التي تكمن في الإنسـان. ما هو المسرح؟ ما هي عناصره الأساسية؟ ما هي الطريقة التي تسمح باسـتعمال العناصر الأساسية للمسرح؟ هل المقصود اليـوم باللعبة أو بالتمثيل أن نمثل الشـخصية أم الدور؟ هل مازالت قواعد اللعبة هي نفسها في المسرح الكلاسيكي؟

في يومنا هذا لم يعد هناك مكان للمسـرح وذلك بسـبب طغيان وسائل الإعـلام والاتصالات والصـورة الحديثة على ذلك المـكان الحميمي الذي يجلس فيه الناس أحدهم قرب الآخر ليروا خلال وقت معين أناسا آخرين جاؤوا ليبنوا حالة ما من حالات الإنسـانية التي ينتمون إليها جميعهم. وكي نجد ذلك الانتماء يجب أن نجد الزمن الضائع، أي الأشـياء البسـيطة التي يتكون منها المسرح: الزمان والمكان. لنعد إلى اليونان ولنطرح عليهم بعض الأسـئلة: من السـهل كتابة وإخراج مسـرحيات جيدة لكـن الناس يريدون مسـرحيات غير جيدة و سـيئة من حيث الشكل والأسلوب، علينا أيضا أن نتساءل ما هي المسرحية السيئة.

المسرح فن بسيط وأولي يمكننا أن نعرض الأشياء فيه بطريقة واضحة. تتغير إمكانية اللعب في المســـرح تبعا للعبة الممثلين وأهدف الكتاب، ولكن الأمر يتعلــق بالطريقة التي يعبرون بها عن الحقيقـــة. وهذا الأمر يقتضي التفريق بين المسرح والدراما، فالاثنان لا يتشابهان. الدراما تقول: هذا هو حالي وهكذا هو حالك (هذا ما أنا عليه وهذا ما أنت عليه)، أما المســـرح فهـــو يعتني بالقضايـــا الكبيرة كالعدالة ومن هنا يمكـــن الحديث عن منطق التخيل بينما تقوم الدرامـــا بالبحث عن منطق التخيل عموما وعند الكائن البشري خصوصا.

لنعد للقواعد الكلاســـيكية: مثلا مسرح شكســـبير الذي يعتبر من أهم المســـارح في تاريخ المســـرح يأخذ أهميته من كونه أفقيا فالبنية المكونة لعناصره مشابهة لهذه البنية. الملك (العالي، البلكون). الشيطان (منخفض، حفـــرة) والمقصود بذلك ســـقوط أنطولوجي يعبر عـــن معنى وجود الكائن البشـــري. من الواضح أن شكســـبير كان يطرح هذين الأفقين كي يعالج عن طريقهما معنى وجود الكائن البشري بالنسبة للمجتمع والعالم.

فـــي المســـرح الإغريقي كانت الخشـــبة مقســـمة إلى جزءيـــن: مقدمة الخشـــبة والأوركســـترا. ومن هنا فإن نظـــرة المتفرجيـــن اليونانيين كانت تخترق الأوركسترا لتعبر إلى الخشبة، على عكس مسرح بريشت الذي وضع الأوركســـترا خلف الخشبة، فالجســـد يعبر عن تلك الحالة البشرية الإلهية التي تعبرها اللغة. المشـــكلة التي نراها إذن هـــي وجود جزءينséquené أي البيت و Orchestra (المسرح أو المجتمع) ويجب علينا معرفة التوفيق بين هذين الجزءين.



إن أهم شخصين أثرا في المسرح الحديث هما : ستانسلافسكي وبريشت. كان بريشــت أشد تأثيرا وخطرا على المشاهد من ستانسلافسكي، ولكنه الأكثر صدقا أيضا كونه يركز على أهمية الجســد . أما ستانسلافسكي فهو يركز على المســرح (الخشبة). ولكي نكتب مسرحا في يومنا هذا يجب أن نوافق بين مسرحي هذين الأخيرين.

يتأثر المســرح دومــا بالأحداث الكبرى في التاريخ لــذا يجب أن نعود إلى المســرح الإغريقي كي نطرح عليه الأسئلة لا كي نبحث عن أجوبة فيه. إن حل مشــاكل المسرح (مشكلة الخشــبة والأوركسترا) هي مسألة مطلقة في تاريخ البشــرية وتاريخ المســرح المعاصر. و لكن لماذا يســتوجب على اليونانيين حل مســألة التوافق بين الخشبة والأوركسترا؟ إن هذا يقودنا إلى الحديث عن أرســطو خصوصا عن كتابه: «فن الشعر» الذي يتطرق فيه إلى نظريــة التطهير التي أكدهــا مرارا من دون أن يبرهنها فلا يوجد حتى الآن براهين وإثباتات تسمح لنا بالدخول في تفاصيل تلك النظرية.

وهنا نطرح هذا الســؤال: لماذا اهتم اليونان بالمســرح؟ لأنهم أوجدوا الديموقراطية خلال مائتي عام قبل التاريخ. بالنســبة إليهم كان المســرح مهما جدا فقد كانوا يعتبرونه أحد أهم الوســائل الأساسية لتربية المدينة و مراقبة الديموقراطية فيها . اعتبر غاليليه أن أرسطو لم يكن يعرف شيئا عن الفيزياء وقال: «لا يمكننا المســاس بنظريــة التطهير». ما تتمة نظرية التطهير؟ إنها نظرية التغريب لبريشت.

يكتســب الفن الدرامي أهمية خاصة في عالمنا فالعقل البشري يستثمر هــذا الفن لأن المادة الدرامية موجودة فينــا . فالأطفال يتعلمون اللعب قبل



أن يتعلموا الكلام والكتابة. يقول ستانسلافسكي: «يجب أن نعتني بالخشبة فعليها تحصل كل الأحداث والمشـاكل المتعلقة بالمجتمع والعائلة والبيت». وهذا الأمر نجح في عروض هاينر موللر.

هناك نظريات عديدة حول الكذب والحقيقة لكنها رجعية أي أنها مثقلة بالأيديولوجية. المجتمعات البشـرية لا تملـك الحقيقة، فالكذب والحقيقة يلتقيـان دائما فيها وبالتالي فعلـى كل الأيديولوجيات أن تتصور الحقيقة. يقول أرسـطو: «نحن كائنات بشـرية لأن الآخرين هم بشر»، ومن هنا نشأت فكرة الأكروبول (فهو صورة المجتمع الإغريقي آنذاك).

الدرامـا هي حدث يمكـن أن نعرفه، حـدث له قوة ما على الخشـبة. المسـرح هو الآلة التي تولد أشـكالا عديدة منها الدراما. المسـرح يعتني بالجسد والحدث. نعود لسؤالنا الأول: ما هو الكائن البشري؟ الطفل يعرف أنه أتى للعالم. أنه العالم ولا شـيء آخر. لكنه يسـتطيع أن يفرق بين نفسه وبين العالم. إنه يبتسم لنفسه ولا يستطيع أن يفعل شيئا. مثال: كانت هناك امرأة بريطانية اسـمها هيلين. خلقت تلك المـرأة عمياء وصماء. وكبرت. كانـت تعتقـد أنها العالم. ويوما ما، عيّن لها أسـتاذا. ومـا كان منه إلا أن ضربها على يدها كي تنتبه له، فأدركت أنه يوجد شيء ما في الخارج.. ولكن كيـف دخلت في عالمنا؟ إنها تجمع المتعة والألم. كل الوجود هنا في هذين النقيضين. وكما هي الحال عند الطفل فإن المرأة هيلين انتظرت حتى يأتي ذلك الأسـتاذ لينبهها أن العالم موجود من حولها. تماما كالطفل الذي رأى غيره فأدرك أنه ليس العالم في حد ذاته وإنما العالم موجود حوله. كان ذلك دافعا للاثنين. العالم يتغير فالطفل يملك تلك الأفكار وحتى الآن لم تتجاوز نطاق العواطف، بعد أن رأى أمه أصبح لديه فكرة.



«الأنــا»: تراجيدية – هزلية – علمية (علمانية أو عقلية)، أن نعي «الأنا» يعني أننا ندرك وجود تلك الأنا. ومن هنا ولد التخيل أو القدرة على التخيل. إن وعي الأنا يســاوي قدرتنا على التخيــل وقبل أن تكون هناك بنية درامية كان هنــاك بنية التخيل. الطفل الصغيــر يريد أن يذهب إلى هذا العالم. لا يريد سوى هذه القفزة في العالم، فالرغبة في وجوده في هذا العالم تصبح عدلا وحقا له. الإنســان ملتزم بالعدالة والحــق وهذا الالتزام ليس رغبة بل حاجة، ومن هنا فالعقل البشــري ملتزم بالعدالة والحق. إذا لم نتكلم عن المسرح فالعالم ســيبقى غريبا عنا. الطفل ليس في العالم بأكمله، فالعالم غيــر عــادل .. لا يمكن أن ندخــل في التناقض بما يخــص عالمه الصغير تمامــا كما لا نتخيل الســمك قبل تخيل الماء. يصبح الطفــل راعيا للعالم الخارجــي عندما يرى أحدا من هذا العالــم وعندما يدرك أنه ليس وحده في العالم بل هو جزء منه و قد خلق فيه، فهو بذلك يدرك العلاقة الســبب – النتيجة. نحن بحاجة إلى خيالنا كي يشــرح لنا أننا نوجد في هذا العالم، فإذا قلت لنفســي إنني سأربح اليانصيب وسحبت ورقة المليون، قد لا أربح لأن العلاقة/الســبب/النتيجة لا تعمل هنا، لكــن أنا بحاجة إلى التخيل كي يســمح لي بالمغامرة في هذا العالم. التخيل هو الطريقة التي نفهم عبرها مأســاة العالم. التخيل (الخيال) يســمح لنا برؤية أشــياء كثيرة، يمكننا أن نتخيل حصانا بخمسة أرجل! لكن ما لا يقدر أن نتخيله هو العدم، لا يمكن للعقل فعل ذلك، فالعدم ليس له مكان في مخيلة الإنسان. إن ذلك هو مصدر العلاقة السبب – النتيجة.

الكلمة أساســية في التراجيديا. الأنا الميتة. الأنا الميتة والأنا المهينة. إنهــا لقاء مع العــدم. فإذا دخلنا في هذه الأنا نموت. هــذا تماما ما تفعله



الدراما المأساوية. إنها تدخلنا في الأنا - العدم. من الهزلي القول إن التخيل هو ليس الواقع. يمكن للمجتمع أن يسامح الجريمة.لكنه لا يمكن أن يسامح البراءة. والبطل التراجيدي هو بريء دائما، إنه يقول دوما أن العالم غير عادل. كل القوانين غير أخلاقية وغير عادلة. فالقانون لا يمكنه أن يقدم العدالة. إنه يقدم الإدارة فقط. العقل البشري مخلوق كي يبحث عن تلك العدالة. هذه هي خصوصيته. ستصبح مهمة هذا الطفل تغيير العالم. من الحكمة أن نقول إن العالم غير عادل لكنه يجب أن يكون عادلا وإن ذلك ضروري و ملح، فالعدل لا يمكن وصفه كما أن السمك لا يعرف ما هو الماء.

الدراما والفن الدرامي يخلقان نوعا من التوتر والضغط اللذين يجبران العالم على خلق المعنى. تقول النظريات والأيديولوجيات أن ضغوط المجتمع تثقل علينا كي تجبرنا على أن نعترف بالعدالة. فما هي العدالة؟ وحده سوفوكل يصيب عندما يتكلم عن العدالة فهو يقول: هذا صحيح وهذا خاطئ، ولا يمكننا أن نجمع هذين النقيضين. المجتمع يقول إن من المستحيل تحقيق العدالة. وحدها الدراما تخلق عدالة بشرية وذلك الشيء موجود لدى الطفل الصغير.

يوجد دراما خاطئة تعتقد أنها يمكن إيجاد تلك الفكرة، لكن يلزمنا مسرح نهايات على عكس بريشت وهذا المسرح لا ينتج صورة ذلك الحدث (هيدا غابلر) حيث إن المسرح الحديث يوجد في قطعة من تلك المسرحية عندما تعزف هيدا غابلر الموسيقى قبل موتها (تقول لا أدري ماذا يوجد في رأسي، سأعزف تلك القطعة الموسيقية أولا). وعلى الكتاب المسرحيين أن يدخلوا في تلك الموسيقى (القطعة) في تلك الأنا الميتة، لقد فهموا أنه



ليس هناك نظرية واحدة تجمع الكون بل إنه مكون من فضاءات عدة تكاد تدور جميعها في فلك واحد، كذلك هو المسرح الذي لا ينكفئ يعبر عن حالة النفس الإنسانية للبشر أينما وجدوا. ولما كان هم المسرح رصد حياة الناس في أدق تفاصيلها، فإن كثيرا من المسرحيين انكبوا لتحقيق هذه الغاية وكرسوا لها أعمالا كاملة إلى أن ظهرت المدارس والمذاهب الأدبية التي تفاوتت في تقييمها لنقل الواقع أو الابتعاد عنه.

من المعروف أن الثقافة الغربية تعود في أصولها إلى منابع الحضارة اليونانية، فالفكر اليوناني ما لبث أن أعيد إنتاجه وصياغته من قبل الكثير من الفنانين والكتاب الغربيين ابتداء من كتاب أرسطو «فن الشعر» وإلى كل ما يتعلق بالمسرح اليوناني الذي يمثل بداية ظهور لهذا الفن في العالم القديم وما بعده. ومنذ عصر أفلاطون وأرسطو ما تزال المواضيع الفنية تتكرر في الجوهر مع تغيير طفيف في شكلها فما أن بدا الغرب يكتشف نصوص هؤلاء الفلاسفة حتى بدأ ثورته الثقافية التي أنهى بها سنينا من ظلام العصور الوسطى. ومن بين الفلاسفة اليونان الأوائل الذين اهتموا بفلسفة الجزء هم: هيراكليت وهو سابق زمنيا للفيلسوف بارميند. ففي فلسفته يتجلى الاهتمام الكبير بالجزء وعلاقته بفلسفة العالم. الجزء يعبر عن استقلال العقل عن كل جهاز آخر، فهو يقول في كتابه «الجزء رقم ١٠، «بحثت عن نفسي بنفسي»[1]. وهو ببحثه عن نفسه يتطلع إلى اكتشاف اللغة المخفية للأشياء. ومن هنا فإن جوهر الكتابة المجزأة أو الجزئية يتمحور في البحث عن هذا اللوغوس الذي يتابعه من بعد فلاسفة كبار

(١) اجزاء هيراكليت رقم ١٠، ترجم عن اليونانية من قبل الفرنسي روجيه مونييه، دار النشر لي إيمموموريال، فاتا مورغا، ١٩٩١و الصفحة ٦٣



مثـــل هولدرن، نيتشــــه وحتى روني شـــار. إن هذا البحث ليـــس حكرا على الشـــعراء والفلاسفة الكبار الذين أغنوا البشـــرية، لكنه رغبة إنسانية تعبر عنها تلك الشـــهادة التي حفرت على أحد القبور في مدن الريف الفرنسية:
«لا أجيـــد التعبيـــر عن الرغبة الجامحة في روحـــي والتي تتردد مثل صدى الجبال العالية وأشـــجار السهول والبحار الغاضبة... إن لغتهم ستبقى دائما مسورة بالصخور الكبيرة.. يا إلهي علمني أسرار الأشجار المخلوقة...».

المسرحية القصيرة

أيـــن تكمـــن ماهية المســـرحيات القصيرة؟ هل يمكننـــا أن نعرض على الخشبة مســـرحية تستمر ربع ساعة؟ كيف يســـتقبل القارئ - أو بالأحرى المشاهد - المسرحية القصيرة؟

إن دراســـة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشـــكل المسرحي تجعلنا نعود إلى منعطف القرنين التاســـع عشر والعشرين حيث شـــهدت الحركة الفنية في أوروبا عموما وفي فرنســـا على وجه التحديد ولادة حركات فنية أثرت في مجـــرى التيار الفني فـــي ذلك الحين ومازالت تحمـــل آثارها على الكتابات المعاصـــرة نذكر على ســـبيل المثـــال «الرمزية» التي كان مـــن روادها بود ليـــر Baudelaire في الشـــعر وماترلينك Maeterlinck في المســـرح و«المســـتقبلية» التي نظـــر إليها الكاتب المســـرحي الإيطالـــي مارينيتي Marinetti ، ناهيـــك عن الدادائيـــة والتعبيرية وغيرها. أما عن الشـــكل المختصر أو المســـرحيات القصيـــرة فقد عرفت الكتابة المســـرحية منذ القديم هذا الشـــكل التي تمثل في المسرحيات الهزلية القصيرة (farces) التي ازدهرت في القرون الوسطى.

في نص كتب عام ١٨٨٩ حول «الدراما والمسرح الحديث» اعتبر الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرغ - Auguste STRINDBERG- المسرحية القصيرة كنموذج لـ «الدراما المستقبلية». يتطرق هذا الكاتب في كتابه المعنون «مســـرح العنف والمســـرح الصوفي» إلى الدراما الطبيعية - مســـرح إميل زولا و أندريه أنطوان - والتي يســـتمد منها فكرته الرئيســـية



وهي أن هذه المسرحيات، في نهاية القرن التاسع عشر، تتدرج تحت مسار جديد هو الشكل القصير في المسرح: مسرحية في فصل واحد، أي على حد تعبيره «مسرحية قصيرة جدا بحيث يمكن عرضها في خمس عشرة دقيقة مثلا»[1]. يوضح الكاتب أن اختصار الدراما يجعلنا ننتقل من «الفصل الواحد» إلى «المشهد الواحد». وبغية إظهار مزايا الشكل المختصر في المسرح، لم يقف ستريندبرغ عند انتقاد المسرحية «ذات الحبكة»، بل وصفها بالهيكلية والتصنع وأنها تحمل مشاهد مطولة يمكن الاستغناء عنها. وبمعزل عن أي تيار فني أو حركة فنية في ذلك الوقت. يحدد ستريندبرغ في نهاية كتابه مبدأ ينطوي على الاقتراح التالي: «في إطار قانون الجمال الحديث، تلغى كل القوانين الممنوعة، وتبقى الكلمة فيها لذوق وحاجات روح العصر الحديث»[2]. هذا المبدأ يرسم معالم تجديد أشكال الكتابة المسرحية في نهاية القرن التاسع عشر.

إن الحديث عن الشكل القصير أو المختصر يقودنا إلى الحديث عن الأشكال الأولى التي رافقت ظهور هذا الشكل بين مفترق القرن التاسع عشر والقرن العشرين. في تلك الفترة كان الشكل المسرحي السائد هو المسرحية ذات الحبكة التي تعتمد على قواعد الكتابة الكلاسيكية في شكلها ومضمونها والتي تتمثل في ضرورة توزيع المسرحية على خمسة فصول حيث تبدأ المشاهد الأولى بالتحضيرات للحبكة أو ذروة الأزمة وبعدها تتالت المشاهد التي تعلن نهاية المسرحية.

(١) أوغست ستريندبرغ، «مسرح العنف و المسرح الصوفي»، ترجمة للفرنسية مارغريت دييل، غاليمار، سلسلة ممارسة المسرح، باريس، ١٩٦٤، ص. ٧٣.

(٢) نفس المصدر السابق، ص. ٨٠.

كما أن دراسة الشكل القصير في المسرح تقودنا إلى تسليط الضوء على الشـكل الدرامي القصير الذي اعتمده الكاتب الفرنسي جان جوليان والذي سـماه بـ «شريحة الحياة». الهدف من هذه الدراسة هو توضيح طبيعة ذلك التصور الجديد للشـكل الدرامي القصير الذي بدأ يفرض نفسه في مطلع الثمانينيات من القرن التاسـع عشـر أي في الفترة التي ظهرت فيها بشكل واضـح أزمة الدراما، تلك الأزمة التي خص لها الناقد المسـرحي الألماني بيتر زوندي قسـما مهما من كتابه «نظرية الدراما الحديثة» الذي كتبه عام ١٩٥٦. ومن هنا فإن تطور الشـكل الدرامي القصيـر يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجديد الذي نادى به معظم الكتاب المسرحيين في تلك المرحلة وأهمهم جان جوليان في فرنسا وأوغست ستريندبيرغ في النرويج.

في هذا السـياق يبدو حريا التطرق للمسرح المستقبلي الذي يعتبر من أول الأشكال التي رافقت ظهور الشكل الدرامي القصير. يدعو هذا المسرح إلى تركيز عال للكتابة المسـرحية وبالتالي فهو يتجاوب مع مضمون الشكل الدرامي القصير. أما عن السـكيتش فهو يأخذ مكانا واضحا في تطبيقات الشـكل الدرامي القصير. في إطار دراسة المسرحيات القصيرة لا بد لنا أن نتوقف قليلا عند السـكيتش « sketch»، الذي ظهر في أميركا وعرفته أوروبـا فيما بعد فـي بداية القرن العشـرين. يعبر السـكيتش عن نموذج درامـي مختزل لدرجة عالية ومرجوة من الكاتـب وينطوي موضوعه غالبا علـى موقف هزلي مضحك يأتي كفاصل بين مسـرحيتين وجرت العادة أن يقدم في البارات والكباريهات حيث كان يتمتع بشعبية كبيرة وقتئذ. ولاتزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالا مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر السـكيتش شكلا من أشكال العرض المسرحي المختصر وكنموذج لمسرح أكثر تشددا من حيث البنية الدرامية.



فــي هذا الإطار على أي باحث في مضمار المســرح أن يســلط الضوء على الشــكل المسرحي القصير والمميز الذي تجلى في مسرحيات الكاتب الأيرلنــدي صموئيل بيكيت Samuel BECKETT، خصوصا في «دراما قصيرة» Dramaticules حيث يبلغ الإيجاز الدرامي حدا عظميا ســواء على صعيد الشكل أو المضمون. في هذه النصوص الموجزة إلى أقصى حد ممكن من حيث البنية يســعى بكيت إلى تقليص المكان والزمان فيشــكلان عالما خاصا تتلاشــى فيه الكلمات وتتوقف فيه الشــخصيات عن الحياة بحيث نشــهد حدادا يعبر عنه أوهيو في «ارتجالية أوهيو» بالعبارة التالية: «لم يبق ما يقال»[1].

وحتى لو شــهد القرن العشــرون أعمالا طويلة تســتغرق خمسا أو ست ســاعات متواصلة على الخشــبة نذكر مثلا «إيفا نوف» للمسرحي الروسي تشيخوف و«أحذية الساتان» للمسرحي الفرنسي كلوديل، على الرغم من أن العرض الذي يســتمر ساعة و نصف الساعة أو الساعتين هو الأكثر شيوعا في المســرح، فقد ظل الشكل القصير حاضرا في أعمال الكثير من الكتاب المسرحيين. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحددها ويؤطر قواعدها. هذه الفرضية تجعلنا نعرّف المســرحية القصيرة بأنها مسرحية غير طويلة بشكل كاف من حيث البنية لكي تمثل وحدها وفقا للحالة الراهنة للمســرح برنامجا لعرض مســرحي. وتجدر الإشــارة إلى أنه - في غالبية المسرحيات القصيرة - تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هي الحال دائما في المسرحيات الطويلة المعاصرة.

على مدى تاريخ المســرح، ظهرت أشكال مســرحية قصيرة عديدة في

(١) نذكر القارئ بأن مسرحيات بيكيت القصيرة قد ترجمتها الناقدة المسرحية والأستاذة الجامعية ماري إلياس في كتاب يحمل اسم «أنتو لوجيا المسرح الفرنسي الحديث» المنشور في دار المدى ٢٠٠٢، دمشق، سورية.



أوروبـا مثل الفارس (La Farce) أي الكوميديـا الهزلية التي لاقت رواجا واسـعا في القرون الوسـطى والتي كانت تعرض في المهرجانات والأسواق الشعبية، حفلات الشـعائر الدينية التي كانت تنظمها الكنيسة، مسرحيات ماريفو في القرن التاسع عشر في فرنسا (وهي مسرحيات ذات فصل واحد)، مسرحيات ألفرد دو موسـيه القصيرة، مسرحيات موليير القصيرة. إلا أن هذه الأشـكال الدرامية كانت تقلد في شكلها و بنيتها المسرحيات الطويلة ولم تكن تتميّز بخصوصية معينة. إذن فالذي تغيّر في القرن العشرين هو تلك القطيعة بين الأشكال المسرحية وتفرّد المسرحية القصيرة بقواعد تحكمها وتحدد آليات عرضها. في هذا السياق، تعتبر ورشة العمل المسرحية كأهم اختبار تجريبي للمسرحيات القصيرة حيث يعتمد الكتاب والمخرجون على النصوص القصيرة أو بعض المشـاهد لتدريب الممثلين على أداء أدوارهم ولعـب تلك النصوص، وبالتالي يمكن ربط فكرة كتابة المسـرحية القصيرة بالمختبر المسرحي: فكما يجرب المخرجون نصوصا قصيرة مع الممثلين، يجرب الكتاب النصوص القصيرة عسـاهم يقدمون شيئا جديدا أو يتدربون علـى كتابـة نصوص أطول وأنضـج من الناحيـة الدراميّة. بيـد أن كتّاب المسرحيات القصيرة يعتبرون مسبقا أنها تنتمي لشكل مصغّر وبالتالي فهم يخاطرون بكتابة شكل درامي قد لا يلاقي قبولا مسرحيا عند الجمهور.

بالإضافة للورشـات المسـرحية عرضـت المسـرحيات القصيرة في المهرجانات منذ القرن السابع عشر في فرنسا ومازالت تعرض حتى يومنا هـذا[1] (على سـبيل المثال مهرجان أفنيون السـنوي منذ العام ١٩٤٧ في جنوب فرنسا) مثل مسرحيات موليير وروبير لوساج. قام هذا الأخير بتحديد

(١) اقرأ : مقال مارتين دو روجما، «مسرح المهرجات»، في قاموس المسرح الموسوعي لـ ميشيل كورفان، باريس، ٢٠٠٣ (١٩٩٥)، الجزء الأول، ص. ٦٦٣



نموذج المسرحية القصيرة على شكل مقدمة (برولوغ) يتبعها مسرحية ذات فصل واحد، وأحيانا كان يعرض ثلاث مســـرحيات قصيرة في وقت واحد، الأمر الذي اعتبر تجديدا مســـرحيا في القرن الســـابع عشر مقارنة بهيمنة التراجيديا والكوميديا[(١)].

باعتبار أن جمهور المســـرح متنوع يضم كافة الشرائح الاجتماعية، كان على كتّاب المســـرحية القصيرة الانتباه لنصّهـــم وعدم إغراقه في الذهنية العاليـــة البعيدة عن تطلعات الجمهور. تكمـــن النقطة الأهم في المحافظة على عنصر التشويق وإثارة الانتباه من بداية العرض حتى نهايته. وهنا يجهد الممثلون لشد الجمهور عبر التفاعل معه والتقرّب منه وأحيانا الخروج على النص من أجل إضفاء جو من المرح الاحتفالي.

من بين مســـرحيات موليير القصيرة نذكر «الطبيـــب الطائر» (١٦٥٩)، «غيرة الباربوييه» (١٦٦٠)، اللتين تصنفان كمسرحيات هزلية (farce)، وقد انطلـــق منهما موليير لكتابة مســـرحيات طويلة مثل «جـــورج داندان»، حيث إن شـــخصية جورج داندان تشبه شخصية الباربوييه في «غيرة الباربوييه»، وشـــخصية أنجيليك زوجة داندان تشبه شخصية أنجيليك زوجة الباربوييه. كما أن بعض ملامح شـــخصية الباربوييه تظهر في مسرحية أخرى لموليير «الزواج الإجباري». أما بالنســـبة للطبيب الطائر فهي تعتبر تمهيدا لأعمال لاحقـــة لموليير مثـــل «الطبيب رغما عنه»، «مريـــض الوهم»، حيث إن هناك جملا متكررة بين تلك المســـرحيات[(٢)].

عرف المســـرح الحديث مسرحيات قصيرة لكتاب كبار أثروا في الكتاب

(١) راجع : إيزابيل مارتين، «مسرح المهجانات من الخشبة إلى البولفار»، أوكيفورد، فولتير فونديشن، ٢٠٠٢، ص. ١٧٩

(٢) موليير، «الأعمال الكاملة»، نصوص جمعها موريس را، باريس، غاليمار، مكتبة البلياد، ١٩٦٥.



المعاصرين، فقد كتب تشيخوف ما يزيد على خمسين قصة قصيرة قبل أن يكتب تسع مسرحيات قصيرة تتقاطع في موضوعاتها مع بعض تلك القصص. أي أن هناك تأثرا واضحا في كتابته المسرحية بالسرد القصصي. يعتبر تشيخوف مسرحيتي «الدب» و«طلب الزواج» كمسرحيات فودفيل، حيث كتبت على شكل المسرحية القصيرة، نرى أيضا تقاطعا واضحا بين مسرحيته ذات الفصل الواحد «على الطريق الطويل» (١٨٨٤) وقصته «في الخريف». في هذا الصدد تقول الباحثة فرانسواز مورفان: «هذا الانتقال من نوع أدبي إلى آخر مسرحي يولد لدينا شعورا بأن المسرح يشكل غاية بالنسبة للكتاب الكبار مثل تشيخوف مع مراعاة عرض النص على الخشبة»[١].

يعتمد التجريب في الكتابة على نقل القصة إلى مسرحية وقد أطلق تشيخوف على هذا التجريب «الدراسة المسرحية» (اعتمادا على بوشكين). وعلى حد قول مورفان أن: «تلك المسرحيات ذات الفصل الواحد تعتبر كدراسات، كمختبر مسرحي، كارتجالات سريعة وقصيرة»[٢]. قام تشيخوف بتقطيع المنحنى الخطي لقصصه ثم أدخلها على شكل جمل، كما أدخل شخصيات جديدة وبعد ذلك أضفى على النص صفات درامية كالإرشادات الإخراجية التي سمحت بتصور الديكور وحركة الممثلين. وبالتالي فإن تحويل القصص لمسرحيات قصيرة سمحت لتشيخوف بتفعيل العنصر الروائي والسردي (الحدث، الوصف، الشخصية). هناك أيضا تقاطع بين قصة «تاتيان روبينا» ومسرحيته الشهيرة «بستان الكرز» من حيث التنقل بين الكوميديا والتراجيديا والعودة إلى مواضيع البدء في المسرحية.

بقي أن نشير إلى أن تشيخوف كتب تسع مسرحيات قصيرة اعتبارا من

(١) فرانسواز مورفان، المصدر ذاته، ص. ٩

(٢) المصدر ذاته، ص. ١١.





العام ١٨٨٩ بعد أن كتب مسرحيته المعروفة «إيفانوف» التي لم تلاق نجاحا كبيـــرا لدى الجمهور الروســـي آنـــذاك، ومنذ ذلك التاريـــخ امتنع عن كتابة المســـرحيات الطويلة لمدة سبع سنوات. حظيت تلك المسرحيات القصيرة بإعجـــاب الجمهور والمخرجين كمـــا أدرت عليه المال في وقت كان بحاجة ماسة له وأعطته الثقة بنفسه على صعيد الكتابة المسرحية.

نذكّر أنه في طور هذه الدراسة سوف نستخدم مصطلحات تؤدي المعنى ذاته مثل «الشـــكل الدرامي القصير»، «المســـرحيات القصيرة»، «النصوص المسرحية القصيرة»، حيث إنها تعبّر عن المسرحيات التي تعرض في زمن قصير بشكل يتناقض مع شروط عرض المسرحيات الطويلة.



المسرحية ذات الحبكة

تسمى أيضا بالمسرحية المحكمة الكتابة، هذه المسرحية أخذت مكانا مهما في الكتابة المسرحية في القسم الثاني من القرن التاسع عشر. وبغية إلقاء لمحة تاريخية على هذا الشكل الدرامي سوف نقوم باستعراض حالة المسرح في زمن الكاتب المسرحي الفرنسي أوجين سكريب الذي كان له أثر واضح على الكتابة المسرحية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

في مطلع العام ١٨١٥ ظهر ما يعرف بالكوميديا البورجوازية و التي اعتمدت في قواعدها على المسرحية الهزلية ذات الحبكة والمسرحية الغنائية. وفي مطلع القرن التاسع عشر اتحد هذان الشكلان الدراميان ليظهر ما بات يعرف بالكوميديا البورجوازية حيث إن الكتابة المسرحية الفرنسية كانت قد طورت مفهوم الحبكة لتبلغ ذروتها عند التقاء كوميديا الأخلاق والمسرحية الغنائية لتشكل المسرحية المحكمة الكتابة أو المسرحية ذات الحبكة. في الواقع كان الكاتب المسرحي أوجين سكريب من أهم صناع هذا الانصهار حتى بات اسمه مقترنا بهذا الشكل الدرامي ذي الصياغة المتقنة الكتابة. فما هي طبيعة المسرحية المحكمة الكتابة؟

أصبح سكريب (١٧٩١-١٨٦١) الكاتب اللامتنازع عليه لهذا النوع من الكتابة في الفترة التي تمتد من ١٨١٥ إلى ١٨٥٠، فقد حافظ في كتابته على الأغنية والقواعد الكلاسيكية، لكنه جعل من مسرحياته الغنائية مرآة لأخلاق المجتمع ولعاداته وكل الأشياء المثيرة للسخرية فيه. أما عن المقومات الأساسية للمسرحية ذات الحبكة فهي تكمن في المتابعة



الدرامية وفن التحضير حيث إن سكريب كان يقارن بين الكتابة المسرحية وفن العمارة، فقد قال: «إذا لم يكن البناء مشيدا وفقا لقواعد التوازن والترتيب فإنه لن يصمد. الجمهور يريد أن يكون كل شيء في المسرح مرتبا سلفا وغير متوقع»[1].

وإذا اعتبرنا أن سكريب لم ينتم إلى مدرسة فنية معينة ولم يفرض أسلوب كتابته المسرحية بشكل واضح، فإننا نراه يوضح طريقة كتابته المسرحية في رسالة أرسلها إلى كاتب مسرحي شاب يدعى هارتمان: «تتكون المسرحية من حدث، من حبكة (عقدة) ومن نهاية الحبكة. يجب أن تبحث عن موضوع، ولكن لا تقف عن البحث إلا عندما تجد موضوعا جديدا وذا أهمية وأن يكون غنيا بالمواقف الدرامية. ويجب أيضا، وهذه أصعب النقاط، أن تراعي جيدا عناصر الموضوع وترتيب المشاهد... يجب أن تتابع عنصر التشويق فهو الوحيد الذي يجذب انتباه المتفرجين. هذا ما يجب دراسته جيدا عند كتابة المسرحية، أما باقي الأشياء فهي ثانوية. إن كتابة عمل مسرحي ليس غاية في حد ذاتها، وإنما دراسة عناصر الموضوع هي جوهر هذا العمل»[2].

يمكننا أن نعتبر تلك العبارة كتعريف للمسرحية ذات الحبكة، وهي تظهر أيضا المكانة الرئيسية التي يوليها سكريب لرأي الجمهور. وعلى هذا فإن سكريب يعتبر أول كاتب مسرحي يهتم برأي الجمهور ومسألة التلقي لديهم في زمن كانت فيه الرومانسية تعطي الكلمة الأولى للكاتب.

(١) اوجين سكريب، مأخوذة من مقالة دانيل ليندينبرغ «زمن العروض الكبرى»، مقطع المسرحية الغنائية، مجلة المسرح في فرنسا، بإشراف جاكلين دو جومارون، باريس، دار نشر أرمان كولن، ١٩٨٩، الصفحة ١٦٤.

(٢) تم ذكر هذا المقبوس من قبل الكاتب جان كلود يون، في كتابه «اوجين سكريب، صيغة الحرية»، سانت، منشورات نيزيه، جينلوب، ٢٠٠٠، ص. ٩١..



إن هذا المفهوم الشـكلي للمسـرحية ذات الحبكة يعتمد بشكل أساسي على النظريات الجمالية لأرسـطو حيث إنه في الإمكان دراستها وفق فكرة البنية العضوية التي يناقشها في كتابه «فن الشعر». ففي الفصل السابع من هذا الكتاب، يذكر أرسـطو أن بنية هذه العضويـة هي عبارة عن مزيج من امتداد وتجانس عضوي يشـكل فيه الشـكل الدرامي «كل متناسق بالنسبة لتوزيـع أجزائه»[1]. وهذه البنية ليسـت صغيرة يضيـع فيها ولا كبيرة. من الواضح أن مسـألة الحكاية تبقى رئيسية بالنسبة لأرسطو. حيث يستوجب أن يعيدنا مفهوم الحدث دائما إلى المحاكاة، وبالتالي فإن كل الأحداث في المسرح هي عبارة عن محاكاة لأناس في طور القيام بأفعال معينة.

إن عبقرية الكاتب المسرحي تكمن في إمكان خلق حكاية تنجح في تقديم مجموعة من العناصر الجمالية التي تفي عناصر هذه البنية العضوية. يرى أرسـطو أن التراجيديا تحقق هذه الكلية لأنها تقليد لعمل متناسق العناصر والتي «تشـكل كلا له امتداده الذي يشكل وحدة في عناصر الحكاية، أي أن له بداية، وسـط ونهاية»[2]. يسـمى هذا المبدأ بالتكامل، ويقصد به أن كل عمل يجب أن يكون ضروريا، ومن هنا تتحقق البنية العضوية للعمل.

يعود الفضل في تسمية المسـرحية ذات الحبكة إلى الكاتب المسرحي أوجين سـكريب في القرن التاسع عشـر، فقد استخدم هذا المصطلح في أغلب كتاباته كنموذج معرف بشـكل جيد. إن هذا الشـكل الدرامي يراعي قواعد الفن تبعا لتعاطي الجمهور معها. في الخمسينيات من القرن التاسع عشـر تراجع الاهتمام بالمسرحيات ذات الحبكة من قبل المسرحيين وذلك

(١) ارسطو، فن الشعر، مأخوذ عن الترجمة الفرنسية لـ روزلين ديبون روك و جان لالو، دار النشر سوي، باريس، عام ١٩٨٠، الفصل السابع، ص. ٢٢.

(٢) المصدر ذاته.



مرده إلى أن الجمهور لم يعد يرغب في هذا النوع من المســـرحيات. وهذا التراجع يشير إليه فرانســـيس سارسي في كتابه «حلقات حول مسرح إميل زولا» والتي أظهر فيه ردود أفعاله حول ما كان يســـميه بالقوالب المســـبقة والمحددة للمســـرح. فقد قال: «نحو العام ١٨٥٠، بدأ هذا النوع المسرحي بالتراجع في الوسط الفني والشعبي، وعندما أتيت إلى باريس في عام ١٨٥٩ وجدته في تقهقر تام. وقد قال ســـكريب في هذا الصدد إن «مســـرحياتي الأخيرة مكتوبة بشكل جيد أكثر من مسرحياتي الاولى لكن الجمهور لم يعد يرغـــب فيها»، وأؤكد لكم أن الجمهور لم يعد يهتم أبدا بالمســـرحيات ذات الحبكة»[١].

ومن مســـاعدي سكريب نذكر إيرنســـت لوغوفريه وميلفيل، هذا الأخير ذكر الهجوم العنيف الذي كان يتعرض له سكريب من النقاد في ذلك الحين: «كان يعاتبه أصدقاؤه بأنه يتبع الأســـلوب نفسه في المسرحيات كلها سواء كانت كبيرة أم صغيرة»[٢]. وفي نفس الوقت كان يعترف أصدقاؤه بأنه يكتب مســـرحياته المعدة للعرض بشـــكل جيد ويعيد كتابتها أكثر من مرة وأحيانا كان يضعها جانبا قبل أن يتأكد من وجودها وإمكانية عرضها.

ونستشهد أيضا، بكتابة أرنســـت لوغوفريه الذي لم ينكر فضل سكريب بانتشـــار هذا الشـــكل الدرامي حيث يكتب في مذكراته ذات العنوان «ستون عاما من المسرح»: «لدينا في لغتنا المسرحية العامية كلمة ذات دلالة كبيرة اسمها الترقيم وتعني ترتيب النصوص. إن هذا الترتيب ليس مجرد تصنيف، إنه لا يؤدي فقط إلى الوضوح والمنطق بل يشمل أيضا تقدم حركة المشهد

---

(١) فرانسيس سارسي، «أربعون عاما من الحياة المسرحية»، مسلسلات درامية، مكتبة القنوات، ١٩٠٠-١٩٠١، المجلد الرابع، ص. ٦٠.

(٢) ميلفيل، «حياة سكريب كما رواها أحد مساعديه»، في مجلة الآداب الفرنسية، كانون اول - اذار، ١٩١٩، ص. ١٠٧.

نحو النهاية. وعندها يجب على المشــهد أن ينتج عن المشهد الذي يسبقه ويتحد بالمشهد الذي يتبعه ولكن عليه أيضا أن يؤثر في حركته بشكل يدفع المسرحية من دون انقطاع من مرحلة إلى أخرى نحو الهدف النهائي للعرض وهو فك العقدة»[١].

لم يكن ينقص ســكريب العبقريــة ولكنه كان يتقن جيــدا فن الترقيم. ومــن الواضح أن مفهوم الترقيم يعود إلى المحافظة على تقدم المشــاهد. يعــود هذا المبدأ إلــى المفاهيم الأرسطوطاليســية. هذا مــا يؤكده أحد النقاد المســرحيين الذين عاصروا سكريب وهو دوميك. فهو يعترف بالدور التاريخي لسكريب في تكوين المسرحية ذات الحبكة فيقول: «من المؤكد أن سكريب نقل إلينا ذوق وفن المســرحية ذات الحبكة. وهي المبدأ المتوازن ذو الأهمية المســتمرة الذي يشــبع تماما الفضول الذي يثيره هذا الشكل الدرامــي منذ المشــاهد الأولــى»[٢]. وبعد أن عالج عدة كتاب مســرحيين مصطلح المســرحية ذات الحبكة، تطور هذا الأخيــر ليصبح رمزا للكتابة المثالية والتامة العناصر التي تشــمل وحدة الحدث المنظم. وهكذا فعندما نذكر المسرحية ذات الحبكة فإننا نفكر بالحبكة المعقدة التي تنتهي بالحل فــي آخر المســرحية. إن مصطلح المســرحية ذات الحبكة حظي باهتمام الكاتب المســرحي فرانســيس سارســي الذي أعجب بمبادئ ذلك الشكل الدرامي.

(١) إيرنست لوغوفريه، «ستون عاما من الذكريات»، الجزء الثاني، هيتزل، ١٨٨٧، ص. ١٧٥.

(٢) دوميك، «من سكريب إلى إبسن»، في حوارات حول المسرح المعاصر، منشورات بول دولابلانت، ١٨٩٣، ص. ١٢.



سارسي والمشهد النهائي

كما رأينا سابقا فان المسرحية ذات الحبكة، بحسب تعريف سكريب، لم تكن تكتب من النهاية و لكن من نقطة الذروة التي تسمى بالمشهد النهائي الذي يحل العقدة و يتيح للمتفرج فهم مجريات المسرحية. عرّف فرانسيس سارسي هذه الصيغة في نهاية القرن التاسع عشر كما يلي: «يتعلق المشهد النهائي بمسرح الفودفيل و البوليفار و ذلك من الناحية التقنية. إذاً من الممكن الإشارة إلى منطق السببية والغائية الأرسطوطاليسية»[1].

إذاً فإن هذا المشهد الذي ينتج بشكل أساسي عن العلاقات و الأهواء التي تحرك الشخصيات فيما بينها يجد مكانه في نهاية المسرحية و هو يتطابق بذلك مع توقعات المشاهدين عن طريق كشف المعلومات و الحدث أي النتيجة النهائية و الضرورية لفهم الحبكة. إن المسرحية ذات الحبكة تأخذ أهميتها من ذلك المشهد النهائي الذي يطول انتظاره و الذي يتوقعه الجمهور و ينتظره بحيث يتوجب على الكاتب أن يتقن كتابته في نهاية المسرحية باعتباره ضرورة أساسية لإيصال الحدث إلى نهايته.

مسرح جورج فايدو

كغيره من الكتاب الشباب في نهاية القرن التاسع عشر، كتب فايدو مونولوجات عديدة لممثلين مشهورين. وفي هذه النصوص القصيرة التي يظهر فيها روح الدعابة والنكتة تعتبر من أفضل ما كتبه فايدو على الإطلاق. قام فايدو بتجديد الشكل الدرامي للفودفيل عن طريق التحديد الميكانيكي

(١) فرانسيس سارسي، «أربعون عاماً من الحياة المسرحية»، مرجع ذكر سابقاً، ص. ١٨٠.

للمواقف الدرامية (مثل سوء التفاهم بين الشخصيات، انطلاق الحدث المفاجئ) ويعود ذلك لتأثير أسلوبه المباشر في الكتابات الأخرى. فقد بدأ بكتابة مونولوجات ومسرحيات إلى أن حقق نجاحه الأول في مسرحية «خياط للنساء» (١٨٨٧). وخلال السنوات التي تلت تلك المسرحية قام بتقديم ما يزيد على اثنتي عشرة مسرحية لم تكن ترضي النقاد والجمهور بشكل جيد. وأخيرا في عام ١٨٨٢، لاقت مسرحيته «السيد يصيد» نجاحا منقطع النظير. تلتها بعد ذلك مسرحيات عدة مثل «نظام ريباديه»، «خيط في العجينة»، «الفندق ذو التبادل الحر» (١٨٩٤)، «سيدة عند مكسيم» (١٨٩٩) وغيرها من المسرحيات التي اعتبرت من روائع مسرح الفودفيل في ذلك الوقت.

في نهاية حياته، تخلى فايدو عن مسرح الفودفيل وكرّس وقته لكتابة المسرحيات القصيرة التي تعنى بتصوير طبائع الناس وتأخذ بعدا أخلاقيا في ذلك الوقت. وهكذا فقد ابتعد فايدو عن مسرح الفودفيل وراح يكتب مسرحيات هزلية ذات مشهد واحد تتسم عموما بقالب كوميدي ساخر. وربما أن فشل زواجه أثر في مواضيع مسرحياته تلك بحيث كانت تدور معظم الأحداث حول فشل العلاقات الزوجية. نذكر مثلا مسرحية «نار السيدة» (١٩٠٧)، «نحن ننظف أيها الصبي» (١٩١٠).

إن الجانب الكوميدي في مسرحيات جورج فايدو لا يمنع وجود بعض الحقيقة فيما يقوله عن البورجوازية في نهاية القرن التاسع عشر وعن العالم التجاري المهيمن في ذلك الوقت. فالمسرحيات الثلاثة : «نحن ننظف أيها الصبي»، «ليون في المقدمة»، «هورتنس قال: لا يهمني شيء»، هي مسرحيات هزيلة تعرض مشاكل الحياة الزوجية القريبة والمتناقضة. كان فايدو يطور لغته المسرحية بهدف استنكار بعض القيم السيئة السائدة



في المجتمع واســتنكار انحراف بعض الأشــخاص الذين يعرضون غيرهم للعنــف في حياتهــم الاجتماعية وهو يقول إنهم لا يمــرون في العالم لأنهم سجينو الحياة الزوجية.

كتب فايدو هذه المسرحيات الثلاث على شكل مسرحية ذات فصل واحد حيث إن الموضوع المشــترك بينها يدور حول الحقد ضمن العائلة الواحدة، هذا الحقد الذي يدمر العلاقات العائلية ضمن العائلة الواحدة ويهدم الزواج أيضا. فنرى شخصياته سواءً كانت في زوج أو ثلاثة أشخاص، نراهم كأشباح هســتيرية يخنقها الحنق وبالتالي فإنه يستخدم لغة مضحكة وتراجيدية في نفــس الوقت. ومن هنا فإن شــخصياته تضحكنا لكننا نشــعر أحيانا أنها عبثية حيــث إن فايدو يضعها في صيرورة مــن العلاقات الجهنمية. هناك دائما مشكلة في مسرحياته فهو لا يتكلم عن الحب وعواطف العشاق وإنما تنتهي علاقة المتزوجين بمصير مزعج وبالتالي العنف أو الطلاق. يسود في مســرحياته مناخ من الجنون بشكل واضح وعندما تضحك الشخصيات فإن ذلك يعني مزيجا من حالة القلق والذهول التي يضعها أمامنا الكاتب وكأننا أمام مرآتين متناقضتين تعكســان لنا مواضيــع مختلفة تجعلنا أمام وجهي العلاقــات الزوجية الكوميدي والتراجيدي. وهكــذا فقد أصبح فايدو أحد أشهر رموز ما كان يعرف بالكوميديا الخفيفة أو كوميديا العلاقات الزوجية في فرنسا.

علــى العموم نرى في مســرح فايدو معنى مشــتركا وقابلا للعرض في عناصــره الأساســية. ينتج عن هذا المعنــى منطق مرعــب وعنيف تتبناه الشخصية وبالتالي فإننا نرى أن نهاية مسرحيات فايدو ذات طابع انفصالي بمعنى أو بآخر.

ولكـــي يحافــظ فايدو علـــى موضوع العنـــف في مســـرحياته فقد كان يســـتعمل مجموعة من التقنيات التي جربها الكثير من الكتاب المسرحيين كالحادث «المصيبة» الذي يقلب مجريات المسرحية رأسا على عقب أو ما يســـمى «ســـوء التفاهم»، وعبر هذه العملية فان جورج فايدو يستعير بشكل منهجي الأســـلوب الذي اتبعه قبله الكاتب أوجين ســـكريب لكنه يكمل بقية المســـرحية تبعا لمشـــهد الحدث المفاجئ الذي يحظى بكل اهتمامه حتى نهاية المسرحية. وبذلك فإن المسرحية تقسم إلى قسمين: البوابة (تمهيد) والحدث النهائي (نهاية المسرحية).

لكن هل يمكننا اعتبار مسرحيات جورج فايدو أقل إتقانا من مسرحيات ســـابقه فرانسيس سارسي من حيث الأســـلوب والصياغة؟ في الحقيقة إن مســـرحيات فايدو مكتوبة هـي الأخرى بطريقة متقنة ومحكمة لكن بشـــكل مختلف عن مسرحيات سارسي فمسرح الأول يأخذ بعين الاعتبار التقنيات المســـرحية الكلاســـيكية التي نراها في مسرح سارسي والتي كانت موجهة لجمهور يفضل متابعة الحدث من بدايته إلى نهايته.

وهكذا فقد تم الانتقال من مسرح الفودفيل (دون الأغاني) إلى ما يسمى بمســـرح البوليفار الذي مايزال مزدهرا في المســـرح الفرنســـي المعاصر حيـــث يعتبر وريثا للكوميديا الاجتماعية مع فارق بســـيط من حيث المعنى وبناء المســـرحية تماما كما كان الأمر مع مســـرح الفودفيل حيث اختلفت المصطلحـــات مع مـــرور الزمن واختلفت طريقة التعاطـــي معها أيضا. في منتصف القرن التاسع عشر شـــهدت الكوميديا الاجتماعية عزوفا من قبل الجمهور ولفهم التحول عن هذا النوع الدرامي نستعرض الظروف التي أدت إلى الانحدار.

انحدار المسرحية ذات الحبكة

نتكلم عــن العام ١٩٥٠: في ذلك الوقت لم تجــد الكوميديا الاجتماعية الإقبــال الجماهيري كما قبل فقد بدأ الجمهور بالابتعاد عنها ولا يعود ذلك للرقابة النابليونية (حين صعد إلى السلطة عام ١٩٥٠) ولكن الجمهور الذي يطور اهتمامه بشكل مستمر بالمسرح لم يعد يهتم بهذا النوع من المسرحيات وراح يعتبرها كلاسيكية وفي هذه الأثناء نشأ نوع جديد هو الأوبريت.

مقابل هذا النوع الدرامي لم يعد أحد يعرض المسرحيات ذات الحبكة أو المسرحيات الاجتماعية التي تتميز ببنائها الكلاسيكي ذي الخمسة فصول. وهكــذا فإن مســرح الجمهورية الثانيــة (بعد عــام ١٩٥٠) كان له جمهوره البورجوازي في فرنسا. لما كان لتلك الطبقة البورجوازية ثقل واضح وقوي فــي المجتمع، فقد كانت تفرض شــروطا على الكتاب المســرحيين وكان المسرح ملكا لها والكتاب موظفوها.

هــذا الأمر لم يأت من دون نتائج فالجمهور يريد دائما أن نتكلم عنه في المســرح وعن حياته اليومية. وفي تلك المرحلة كان إميل زولا لا يعتب على فرانســيس سارســي انغلاقه في القوانين والتقنيات الكلاسيكية للمسرحية ذات الحبكة. كان إميل زولا في نزاع مستمر مع ذلك الناقد الذي كان يشجع المســرح الكلاسيكي والمســرحيات ذات الفصول الخمسة. وهنا كان إميل زولا يعرض وجهة نظر جديدة ويقول إن هناك حاجة لمسرح جديد يتمثل في الدراما الحقيقية والمحدثة للمجتمع الحديث. وعلى هذا المســرح أن يكون قادرا على تجاوز الســيكولوجيا لكي ينزل إلى التحليل التجريبي والدراسة العضوية للكائن البشري، ويعرض حالات مختلفة وبيته وحياته اليومية.



بعـــد العام ١٨٧٠ وكلمـــا كان الجمهور يبتعد عن الفودفيـــل والكوميديا الاجتماعية، كلما كان يتجه نحو مســـرح أكثـــر حداثة فإن ذلك الأمر يؤكده الناقد مارتان حيث قال: «لم تعد تكتفي باســـتقبال وإعادة المسرحيات التي كانت ترفضها سابقا فقد أصبحت تضع في أول اهتماماتها إبداعات وأعمال الكتاب المسرحيين المعاصرين»[1].

في نهاية القرن التاســـع عشـــر ظهر ما يسمى بمســـرح الفن الذي بدأه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان وأكمله لينيه بو، مهد هذا المسرح لظهور جيل جديد من المخرجين المسرحين في حين أن الدراما كانت في اختصار مســـتمر لكنها بدأت تجد صدى لها في الســـينما الناشئة في ذلك الحين. وفي نهاية القرن التاسع عشر أيضا كان مسرح البوليفار يعرض في أماكن عديدة ويهتم به كتاب كثيرون مثل موريس دوناي، هنري لافودان، فرانسيس دو كرواســـيه وجـــورج فايدو. هذا الأخير كان يمضـــي بالفودفيل إلى نقطة الذروة بكل ما اســـتطاع. ومن المعلوم أن هذا النوع الدرامي لم يكن جديدا فهو يضم أغاني مرحة تختلط بالســـرد وتشـــبه الأوبريت على نحو ما كانت عليه الحال في القرن الخامس عشـــر (وهذا النوع هو وريث القرن الخامس عشر).

أصبح مســـرح الفودفيل يعرض في الاحتفالات والمهرجانات (وهو نوع من الكوميديا مع أغان أخذت من القرن التاســـع عشـــر) واستمر هذا النوع في القرن الثامن عشـــر مع الكاتب المسرحي دامور (وهكذا فقد كان هناك مـــن يهتم بهذا النوع الدرامي في كل قـــرن). كان جورج فايدو يعطيه أولوية على غيره من المسارح. إن انحدار المسرحية ذات الحبكة سيسمح لمفهوم

(١) دانييل ليندينبرغ، مصدر ذكر سابقا، ص. ١٧٨.

المســـرحية القصيرة أو شـــريحة الحياة أن تجد مكانا لها في نهاية القرن التاسع عشر.

شريحة الحياة: مفهوم بديل للمسرحية ذات الحبكة

إن شـــريحة الحياة هي مفهوم بديل للمسرحية ذات الحبكة وكما أظهرنا في المقطع الســـابق فإن المســـرحية ذات الحبكة عرفت انحدارا واضحا في نهاية القرن التاســـع عشـــر. في هذا المقطع ســـوف نقوم بشرح ماهية «شريحة الحياة» التي سمّاها كذلك الناقد الفرنسي جان جوليان، حيث إنها تعبير جديد للشكل المسرحي المختصر أو للمسرحية القصيرة في مفترق القرنين التاسع عشر والعشرين.

في كتابه «المسرح الحي» حاول جان جوليان تأكيد الحاجة لهذا المفهوم كبديل مناقض للمسرحيات ذات الحبكة التي كانت تحتاج لمشاهد محضرة ذات خمسة فصول. وقد رفض فكرة التحضير كشرط أساسي للمسرح. إن مفهوم «شـــريحة الحياة» يعتمد على رفض مبدأ تحضير المشـــاهد كشرط أولي للمســـرحية وفـــي هذا الصدد يقول جان جوليان «فـــي النوع الدرامي الجديد علينا أن نجد قالبا دراميا جديدا».

شرح فرانسيس سارسي بدوره أيضا طبيعة هذا الشكل الدرامي الجديد عندما علّق على مســـرحية فيلومين التي كتبت في فصلين والتي استوحيت من رواية ادموند وجيل دو غونكور، وقد عرضها جيل فيدل وآرثر بيل. حيث قـــال: «في هذا الصـــدد علينا ذكر الناحية الجمالية للمســـرحية حيث إنها عبارة عن شـــريحة من الحياة تأخذ الكثير من الدراما. وهذا الأمر يشـــكل نواة الدراما في هذا النوع المســـرحي. وأنا أســـتخدم هذا المصطلح عادة حيث لا يوجد دراما في هذه المســـرحية لأنه لا يوجد حدث، فنحن لا نتابع

حدثا يبدأ من نقطة واضحة وينتهي بنهاية محدودة. إنها عبارة عن مشاهد مأخوذة من الحياة الواقعية ومنفصلة عن بعضها البعض»[١].

ما هي طبيعة «شـريحة الحياة»؟ أو المسـرحية القصيـرة؟ المقصود بشـريحة الحياة هو الشـكل الدرامي الذي لا يجيب عنه الشرط الأساسي للمسرحيات ذات الحبكة الذي يعتمد على انطلاق الحدث من بداية واضحة حيـث يتأزم في مرحلة معينة ليصل إلى مرحلة فك العقدة أو الحل وتنتهي المسـرحية. إذن هي تماما كما يقول فرانسيس سارسي عبارة عن مشاهد منفصلة تتماشى مع بنية جديدة مجزأة للمسرحية.

يقول سارسـي: «إن الفصل الأول في المشـاهد المعاصرة يضعنا فجأة أمام حدث عنيف، في قلب الدراما. تتحرك الشـخصيات وتلقي بنفسها في اللعبة من دون أي تقديم مسبق، وتعاني من تقلبات أهوائها الداخلية»[٢].

وهو يشرح فكرة «شريحة الحياة» التي هي جزء من الدراما. في المسرح، يجب تجزيء «الجسـد الجميل» كي نخرج منه شـريحة، مشهد واحد، قلب الدراما التي تنفتح على العالم. في الواقع، إن إدخال فكرة «شريحة الحياة» كمفصل لتغيير الكتابة المسـرحية يعني تحديد أزمة الدراما في السـنوات ١٨٨٠.

تعكـس «شـريحة الحياة» حالة التجـزيء للدراما القديمـة، وهي غير خاضعة لقواعد المسرح الكلاسيكي ولتطور المشاهد ولا لضرورات الحبكة أو فك الحبكة. تعتبر شريحة الحياة كخروج عن قواعد المسرح الكلاسيكي الأوروبي المعرّف في كتاب فن الشـعر لأرسطو (خصوصا المسرحية ذات

(١) فرانسيس سارسي، نفس المرجع، الجزء الرابع، ص. ٢٤٠.
(٢) المرجع ذاته، ص ١١٨.



الحبكة). بالطبع ليس هذا الخروج كاملا لأن النواة الأساسية تبقى موجودة أي أن هناك تبادلا بين الشـــخصيات ضمن شـــكل درامي يحقق المسرحة. تكمن هذه الصيغة المسرحية التي لم تفهم بشكل جيد على أخذ قطعة من الحياة ومعالجتها على المســـرح ولذلك ســـميت «شريحة الحياة». وسرعان من أثبتت حضورها في الكتابات المســـرحية في نهاية القرن التاســـع عشر وبداية القرن العشرين كشكل مستقل له قواعده وكتابه. في هذا الصدد، في مقاله عن المسرح الطبيعي، يعتبر الباحث جان بيير سارزازاك أن التعريف الذي قدمه جان جوليان لشـــريحة الحياة كان قد استخدم بشكل خاطئ من قبل الكتاب والنقاد الذين لم يدركوا أن هذا الشكل «كان أقرب إلى ما سماه بريشت الجزء»[١].

يرى جان جوليان أنه ليس المقصود أن نقدم شريحة الحياة على الخشبة، فهو يقول: «إن عرض شـــريحة الحياة لا يتم بالفعل المسرحي، وفك الحبكة يأتي كتوقف اختياري يحدده الكاتب بحيث يجعل المســـرحية مفتوحة على الاحتمالات العديدة التي يتصورها المتفرج»[٢]. إن فكرتي الجزيء وشريحة الحياة كانتا قد اســـتبدلتا عند الرمزيين بمحصلة شعرية عبّر عنها الشاعر أبولينير في مسرحيته «ماميل تيريزياس»:

«لا يجب أن نصور ما نســـميه شـــريحة الحياة بل أن نوحي عالما كاملا، متكامل العناصر الدرامية، أي الطبيعة ذاتها وليس جزءا بسيطا لما يحيطنا و لما حصل في الماضي»[٣].

(١) جان بيير سارزازاك، «مسرح الأنا، مسرح العالم»، مجموعة فيلليجياتور، دراسات، منشورات ميديان، روان، ١٩٩٥، ص. ٦٣.

(٢) المصدر ذاته، ص. ٧٨.

(٣) المصدر ذاته، ص. ١٩.



ســواء أكان المقصود بوحدة معينة بين شــريحة الحيــاة والجزء وكامل الحبكة على الخشــبة، بين العالم الحقيقي وعالــم الحلم، فإن هذا الرهان المســرحي يبدو من أكثر القضايا الإشكالية بالنســبة للكتاب المسرحيين الذين بحثوا عن أجوبة متجانسة في مسرحياتهم.

سوف نقوم بدراسة تحليلية لشريحة الحياة كما شرحها جان جوليان في كتابه المسرح الحي، ومن ثم سنعاين هذا الشكل المسرحي في كتاب نظرية الدراما الحديثة. في كتابه «المســرح الحي»، يقســم جان جوليان الأعمال التي تقدم على الخشــبة إلى أربعة أقســام: الكوميديــا الهزلية أو الفارس، الفودفيــل التي تعبر عن عمل مســرحي شــعبي ولعبي مخصص لإضحاك الجمهــور، الكوميديا والدراما وكل منهما نوع مســتقل في حد ذاته، يدرس النفس الإنسانية وعلاقة الشخصيات بين بعضها البعض، وأخيرا التراجيديا وهي عبارة عن أرقى حالة في الفن. إنه يقول:«الكوميديا بالنسبة للتراجيديا هي تماما بمثابة النثر للشعر»[1].

بالنســبة لجان جوليان، تنتمي المدرسة الطبيعية بكل أشكالها للمسرح الحر والسوقي نوعا ما، هذه السوقية تتجلى في التعبير وخيار الشخصيات وفي اســتعمال الأعراف المســرحية القديمة: «هذا المسرح الطبيعي كان يستخدم طرق القضاء أو الأعراف التقليدية القديمة، ليس فقط في ترتيب المشــاهد وتقطيع الحوار بل فيما يخص الإخراج والتفسير أيضا»[2]. هذه الخلاصــة تعبّر عن تحــولات الفن عبر الحياة. ما هو «خــارج عن الحياة» يعني المجهول، الشــيء الذي لا يرى اللامرئي، فالحياة التي لا تنضوي إلا على المفاجــآت ألا تحبط توقعاتنا؟ كي نفهم محتــوى تصور جان جوليان

---

(١) جان جوليان، المصدر نفسه، ص. ٨٧.

(٢) نفس المرجع ص. ٩٠.



يجب أن نقرأ التعليق الذي يقدمه لمسرحية «تيريز راكان» لإيميل زولا: «إن معالجة الحياة وفقا للصيغ الطبيعية هو عبارة عن قضية شبيهة بالمفاهيم الجغرافية والاستنباطات الرياضية التي تعطي النتائج. الا يدخل اللامرئي بشكل كبير في لعبة الوجود الإنساني؟ هل يبقى مبدأ الوراثة ثابتا مدى الحياة؟»[1].

على أولوية الحدث، التي استوحاها جان جوليان من إميل زولا أن تكون هامشية لصالح ما يسميه المجهول، لأن الحدث خاضع للمحتوم أي أننا لا نستطيع أن نغيّر في سياق الأحداث خصوصا عندما تجري على خشبة المسرح. إن صيغة «شريحة الحياة» كانت قد جذبت لجوليان مؤيدين ومعارضين. الأمر الذي دفعه لشرح فكرته حول المسرح في مقال عنوانه:«هل سمعتم مرة عبارة شريحة الحياة؟»، وفيه يشرح بأنها عبارة عن مسرحية قصيرة يتم إعطاء الأولوية فيها للحدث على أي شيء آخر، أي أولوية الحركة الجسدية على العنصر الروائي أو الشرحي (العامل النفسي) في المسرحية. إن الفعل المسرحي هو نواة المسرحية وحياة العرض. لكن هذا الحدث يجب أن يترك المجال للمجهول وللمفاجأة أي للامتوقع. إنه لا يتتابع وفقا لمخطط منطقي أو لتفكير عقلاني بل يجب أن يضم الحياة قدر المستطاع. يعني أن عليه أن يدمج الظاهرة الحدسية وبالتالي فهو غير محسوم ومتناسب مع كل أشكال الحياة على الخشبة.

في مقاله المنشور عام ١٨٩٢ في جريدة لوباريس، يستعمل جان جوليان الصورة التالية كي يوضح مفهوم «شريحة الحياة»: «في بستان من التفاح أو الإجاص، لماذا لا نفكر إلا بأكل تفاحة عبر تقسيمها إلى شرائح؟ لماذا لا

(١) جان جوليان، جريدة لوباريس، ٢٣ أيار، ١٨٩٢.

نأكل الشريحة وليس الفاكهة بأكملها؟ لأنها ببساطة الجزء الذي يؤكل»[1].

إن جمالية شريحة الحياة تعطي الأهمية لعامل المفاجأة وتهاجم الحتمية المتعارف عليها في المسرحيات ذات النهايات التقليدية. وهكذا فإن أصل هذا الشكل المسرحي بالنسبة لجوليان يتجلى على الخشبة كما تتجلى حقيقة الروح أمام الإنسان. وهو يعارض الواقعية المخيفة التي «تقوم على وضع قشر الفاكهة الحقيقية على فاكهة من ورق»[2]. وإذا كانت الواقعية تكمن في تصوير الطباع، المشاعر فإن حقيقة الروح التي تهم جوليان والتي يجب أن يتحلى بها الكاتب المسرحي تكمن في ترجمة الظواهر من الداخل بكل ما تحويه الحقيقة من قوة وبوجود الفن. تبدو شريحة الحياة أقرب للتصور الواقعي من التصور الطبيعي والنقطة الأهم هي ارتكازها الضروري على الأهمية التي يوليها جوليان للامرئي وللفعل المباشر الذي يجسد كل التطلعات الروحية، النفسية، والفكرية للإنسان.

كان جوليان يحاول وضع فكرته حول «شريحة الحياة» في متناول المسرحيين الفرنسيين الذين عاصروه لكنه لم يجد صدى لكتاباته سوى عند الكتاب الأجانب. ربما أنه نسي الالتفات إلى صديقه القديم أندريه أنطوان، المخرج الذي أرسى قواعد الإخراج المسرحي في فرنسا، كي يضع أمام الجمهور أعماله المسرحية التي عبرت عن نتاج تأثره بالمسرح الطبيعي والرمزي والتي غلب عليها التماهي بين المادي واللامادي. في تعليقه على مسرحية «البحر» لجان جوليان، يقول الناقد جول لوميتر: «إن مسرحية «البحر» لجوليان تنم عن صدق عميق وفي بعض المواضع تبدو قوية على المستوى الدرامي بحيث يبدو أن السيد جوليان مخلص لنظرياته حول

(١) جان جوليان، «شريحة الحياة»، جريدة لوباريس، ٢٨ تشرين الأول، ١٨٩٢.

(٢) جان جوليان،«المسرح الحي»، ص. ١٠٢.



«شريحة الحياة» فقد أراد أن يخضع أعماله المسرحية لضرورات فنه الذي شرحه في كتابه (المسرح الحي)»[١]. من هذه النقطة، إن مصطلح «شريحة الحياة»، كان عرضة لانتقادات عديدة أهمها ما قاله فرانسيس سارسي الذي قارب بينها و بين مسرحيات إميل زولا في قوله: «ظهرت في المسرح ظاهرة «شريحة الحياة» التي تشبه الكوميديا الخفيفة المليئة بالكلمات الساخرة والهزيلة. حيث إن جان جوليان يرفض التقنيات المسرحية السائدة في نهاية القرن التاسع عشر ويهاجم المجتمع البرجوازي في مسرحيات قصيرة يعتقد أنها ستشكل نموذجا لمسرح المستقبل»[٢].

أما بالنسبة للنقاد المعاصرين، تبدو مسرحيات جوليان أقل حداثة مما كانت عليه لأن الفن قد تطور وطرأت عليه تأثيرات كبيرة آتية من الدول الأوروبية الأخرى. في هذا الصدد، يقول دافيد ليسكو: «إن مسرحيات جان جوليان تبقى محددة في إطارها الزمني في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وهي غير صالحة لهذا الزمن بسبب البعد النقدي المحدود وتغير ذوق الجمهور»[٣]. استطاع جان جوليان أن يروج لظاهرة «شريحة الحياة» التي تفاعل معها المسرح الأوروبي في ذلك الوقت سواء بالقبول أو الرفض. لكن السؤال الذي يطرح نفسه إزاء هذه العبارة المسرحية المهمة بعد تزايد الشكل الدرامي القصير (المسرحيات القصيرة): هل يمكن أن نقول إنه ازداد تبلورا ونضجا واكتسب خصوصية درامية؟

(١) جول لوميتر، جريدة لوباريس، ٢٩ تشرين الثاني، ١٨٩٢.

(٢) فرانسيس سارسي، «اربعون عاما» من الحياة المسرحية»، المجلد ٤، ص. ١٢٩.

(٣) دافيد ليسكو، في مقاله ، جان جوليان، نظرية و ممارسة المسرح الحي»، مجلة دراسات مسرحية، العدد ١٥، مركز الدراسات المسرحية، لوفين لانوف، ١٩٩٩، ص. ٣٠.



الشكل الدرامي القصير حسب بيتر زوندي

يعتبر كتاب «نظرية الدراما الحديثة» إحدى الدراسات المهمة في القرن العشـــرين حيـــث إن بيتر زوندي يعالـــج فيه أزمة الدراما فـــي بداية القرن العشـــرين. تلك الأزمة التي أطلقت العنان للمســـرحية ذات الفصل الواحد التي تمثلت في كتابات ســـتريندبرغ، تشيخوف وماترلينك. في هذا الفصل ســـوف نعاين نظرة زوندي لهذا الشـــكل الدرامي القصير وللمسرحية ذات الفصـــل الواحد. حاول زوندي تحليل توجه الكتّاب واهتمامهم بالمســـرحية ذات الفصل الواحد التي أتت كرد على عجز الفصل «أو المشهد» المسرحي الـــذي تم التركيز عليه في المســـرحية وعلى تطـــور الحبكة فيه خصوصا في مســـرحيات نهاية القرن التاســـع عشـــر. لقد خصص فصلا كاملا في كتابه حول المســـرحية ذات الفصل الواحد لكي يشرح بنية الكتابة الدرامية عندهم.

بالنســـبة له، من الضروري أن نميز بين المســـرحية ذات الفصل الواحد والدراما من ناحية التكامـــل العضوي وبطريقة تصور الحدث فهو يعتبر أن الفعل المسرحي في المسرحيات ذات الحبكة يعاني من «عجز درامي وأزمة في الحدث»[1]. ويتجلى ذلك في عزوف الجمهور عن الفودفيل والمسرحيات ذات الحبكـــة. في هذا المعنـــى، يعتبر زوندي أن الحـــدث يولد من الحالة القائمة بحد ذاتها وليس من الصدام بين البشـــر. وهكذا فإن مســـرحيات ماترلينك وســـتريندبرغ ذات الفصل الواحد لا تظهر أي حالة تناقض وهي

(١) بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، منشورات لاج دوم، سلسلة مسرح البحث، ترجمة عن الألمانية باتريس بافيس، باريس، ١٩٨٣، ص. ٧٧



متكاملـــة من دون صراع يؤدي إلى تغيير الأحداث عند الشـــخصيات. يعتبر زوندي أن «المســـرحية ذات الفصل الواحد ولدت في عصر الحتميات»[1]، هـــذا العصر وحّد الكتّاب المســـرحيين على اختلاف أســـاليبهم ومواضيع كتاباتهم، ســـواء الرمزية في مســـرح ماترلينك والطبيعية عند ستريندبرغ. إن نقطة الانطلاق في المسرحية ذات الفصل الواحد هي التوتر أو التركيز الدرامي الذي لا ينشأ من «الحدث بين الشخصيات. يجب أن يكون الحدث مدمجا مع الحالة المسرحية»[2].

من جانب آخر، إن الأنا الملحمية هي التي تتســـق وتبرر وجود الأشكال الدرامية المجزأة. يعتبر زوندي أن كتابات ســـترينبرغ تبرهن أن المسرحية ذات الفصل الواحد تزود المســـرح بدراما لا تتجم عن العلاقات الإنسانية. نجد هذه الفكرة في «إحدى عشـــرة مسرحية قصيرة» (١٨٨٨-١٨٩٢)، في مســـرحية «الأب» (١٨٨٧) التي يظهر فيها ستريندبرغ أن الأحداث مصورة مـــن قبل الكابتن فهـــو الذي يعلن الصراع بينه وبين زوجته. يســـمي زوندي هذه المســـألة «لعبـــة المتناقضات» التي تعتمل فـــي روح الكابتن لدرجة أن هذه اللعبة لا يمكن أن يتم التعبير عنها بوجود الحبكة بعد ســـنتين. يتخلى ســـتريندبرغ عن فكرة الحبكة في دراسته المعنونة «المسرحية ذات الفصل الواحـــد» (١٨٨٩) والتي يعتبر فيها أن المشـــهد الواحد يمكن أن يحل محل المســـرحية ذات الحبكة والعرض بشـــكل كامل : «مشهد، ربع ساعة، يمكن أن يكون المســـرحية ذات الفصل الواحد»[3]. يشدد زوندي على التمييز بين المسرحية ذات الفصل الواحد والدراما، هذا التمييز يشمل النوعية والكمية

(١) نفس المصدر.

(٢) نظرية الدراما الحديثة، ص. ٧٧.

(٣) أوغست ستريندبرغ، المسرحية ذات الفصل الواحد، في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة، ميونيخ، ١٩١٨، ص. ٣٤٠.



وذلك بحسب الطريقة التي يجري فيها الحدث وبحسب طبيعة التصعيد الدرامي: «إن المسرحية ذات الفصل الواحد ليست تصغيرا للدراما، إنها جزء من الدراما، قائمة بحد ذاتها ومتكاملة العناصر. المشهد الدرامي هو النموذج الأساسي لهذه المسرحية. المسرحية ذات الفصل الواحد هي نقطة الانطلاق أي الحالة وليس الحدث الذي تتغير فيه قرارات الشخصيات وبالتالي فهي تغيّر الحالة الأولية للمسرحية لتقودها نحو النقطة النهائية المتمثلة في الحل»[1].

يعتبر كتاب نظرية الدراما الحديثة لبيتر زوندي الكتاب الأكثر أهمية حول نظريات الدراما وأزمتها التي بدأت في السنوات ١٨٨٠، وبكلمة دراما نقصد الشكل الدرامي في المسرح. تعاني الدراما من أزمة بشكل متكامل ورغم تأثرها بالرواية والشعر فإن الدراما ما تزال بحاجة إلى أطر أكثر وضوحا كي تجد طريقها إلى المشاهد والقارئ. إن ولادة الإخراج المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان له التأثير الكبير في الدراما مع أن الإخراج المسرحي اكتشف قصور الدراما وعدم كمالها البنيوي ولذلك فهي بحاجة دائمة إلى الإخراج.

من الأفضل استخدام مصطلح تحولات الدراما أو تبدلات الدراما بدلا من مصطلح أزمة الدراما وبكلمة تحولات أو تبدلات الدراما لا نعني تغييرات كاملة وجذرية للدراما بل تعديلات طفيفة تكتسبها مع مرور الزمن. لقد نقد زوندي وعوتب لأنه بشّر بنهاية الدراما في السنوات الخمسين من القرن المنصرم. فقد كان يؤمن بفكرة تجاوز الدراما ويقول مثلا أن بريشت تجاوز الشكل الدرامي الحديث في زمانه. إلا أن البعض تحدث عن الانتقال من

(١) نظرية الدارما الحديثة، ص. ٧٨.



دراما الحياة إلى دراما في الحياة. الكاتب سـليمان كتب «المسرح الحديث، البوسـتدراماتيكي» (أي ما بعد الدراما) وتحدث فيه عن العلاقة المزدوجة بين المسـرح والدراما. يعتبر أن المسرح ليس خاضعا للدراما لكنه يمضي فـي طريقه تماما كما تمضـي الدراما في طريقها لكن قد يتلاقيا بمحض الصدفـة. في كتاب سـليمان يسـمي المسـرح البوسـت دراماتيكي (بعد الدرامي) ويعالج قضية المسرح المعاصر. يقول إن الجديد يمكن أن يتجسد في كتابـات صموئيل بيكت. يعتبر أيضا أن الأعمـال المعاصرة هي معيار الحكم على الأعمال المسـرحية وبهـذا فإنه يعطي الأهمية الكبرى لأعمال الكتاب المسـرحيين المعاصرين. في هذا الكتاب يسمي بوضوح المصطلح الذي اسـتخدمه تيودورو أدورنو عن موت الدراما. إن الرقص الكورالي في المسـرح يعتبر أحد أهم علامات الحداثة في المسرح الحديث والمعاصر حيث إنه يتكلم عن الجسد المجزأ وهو يعتبر كرد قوي على تجاهل المجتمع للجسد. و بحركات الرقص يضع الراقص جسده أمام الخشبة فيؤكد وجوده بشكل قوي ويوصل رسالة واضحة للمشاهد وللمجتمع كأنه يقول:«يجب أن نرى ونسمع تعابير وحركات هذا الجسد».

نعود إلى كتاب سليمان حيث يتكلم الكاتب عن الأشكال غير المسرحية. موت الدراما: إن نواة الدراما هو البعد الدراماتيكي فالدراما هي اللقاء مع الآخر أي بمعنى أنه طالما هناك مواقف زوجية هناك أسـئلة يمكن طرحها على العالم. اقترح سليمان إعادة طرح الدراما أو خلق الدراما: إنها محاولة للرد على البوسـت دراماتيكي. يقـول فيكتور هيغو «في كل مرة أكتب دراما يجب علي أن أراجع شـكلها». فالمسرح هو المكان الطبيعي للطوباوية حتى ولو كانت صغيرة أحيانا والمسألة تكمن في كيفية إحياء هذه الطوباوية من قبل كتّاب المسـرح مثـل مارغريت دوراس، أنتونان آرتـو، غوردون كريغ...



مسرحيات مارغريت دوراس ذات فاتورة كلاسيكية ومن أهم من أخرج مسرحياتها المخرج كلود ريجي. مثال الحب الإنجليزي التي تعتبر كمثال لإعادة إحياء الدراما.

الدراما كما سمّاها بيتر زوندي: يجب ألا نعطي القسمة المسرحية للأعمال الأدبية تبعا لمضمونها وإنما تبعا لشكلها الفني. إن دراسة العمل المسرحي يتطلب الولوج إلى تقنية هذا العمل. بنى زوندي آراءه حول انحدار الدراما وحول البعد الفلسفي للشكل الدرامي. إن ما يؤكد هذا التحول أو هذا الانحدار هو العلاقة بين الشكل والمضمون. الشكل هو المضمون المغلق والمضمون هو شكل هذا المضمون. في السنوات ١٩١٠-١٩٢٠ كان الشكل متأخرا عن المضمون (حسب الماركسيين) الذين كانوا يتكلمون عن الإنسان الوحيد المستغل المتعب من فقدان الأرض (أغلوتينا) وهي نقاط محورية تم نقاشها مطولا. تتعلق المضامين الجديدة بالفلسفة الحديثة للدراما وهذا ما كان يتهم به مناصرو فرويد. «الإنسان المباعد» هي عبارة لآرثر أداموف: منذ تاريخ المسرح حتى السنوات ١٨٨٠ كان الإنسان في علاقة مع تبادل الآخر في حوار مع الآخرين. ومن حينها كان هناك تعطيل في مسيرة هذه العلاقات وتبع ذلك تعطّل في الشكل الدرامي.

ولد زوندي عام ١٩٢٩ وكتب نظريته «نظرية الدراما الحديثة» عام ١٩٥٤، ومن هنا فإن نضوج زوندي واضح في كتاباته، رغم ذلك توالت عليه الانتقادات. يجب قراءة كتابه «سبع دروس في القصيدة المسرحية» لفهم مفترق القرنين ١٩ و ٢٠ ولفهم مستقبل الدراما. هناك أفكار ونقاط علام تهمّنا وتنتمي إلى تلك الإرادة في خلق قاموس جديد للدراما (لغة جديدة). هناك حاجة لمصطلحات جديدة مثلا البطل لم يعد يهم أحدا... قال دريدرو: يجب تغيير الدراما خصوصا بما يتعلق بالعلاقات العائلية (الأب



البنت الابن)... وظهرت بذلك تلك الجرأة التي تنادي بإعادة خلق الدراما.
أما لوكاكش فقد قام بقطيعة فهو ماركسي ويعتبر أيضا كأبو الوجودية فقد قام بدراسة معمقة لهيغل.

في كتاب زوندي نلاحظ نرجسية واضحة تهتم بالبنية الأساسية للمسرحية: الفن ليس انعكاسا للواقع ولكن واقع هذا الانعكاس. قام زوندي بنقد راديكالي لمسرحية ستريندبيرغ «الأشباح». أطلق اسم الأنا الملحمية على الشخصية التي تنفصل عن الآخرين شخصية مشاهدة. تعتبر مسرحية «الأشباح» كمونتاج من الأشكال القصيرة في المسرح... الموضوع الرابسودي هو الذي يتحول من الدرامي إلى الملحمي والذي يمر من الداخل إلى الخارج.
إن فكرة تأخر الشكل عن المضمون هي فكرة خطيرة. إن ستريندبيرغ ليس مرحلة نحو بريشت لكن ماتيس سيزان هو مرحلة أولى نحو التكعيبية. يقول لوكاكش: هناك فترات ازدهار للدراما وفترات انحدار أيضا. هناك انفتاح من قبل لوكاكش فهو يدرس ايروديا كنوع من المسرح الانطباعي.

معنى الذاتي أو الداخلي في الدراما المطلقة هو ذلك العدد من الشخصيات وما ينتج عنهم من عقبات درامية: صدام، عواطف، مصالح... الدراما ليست كل شيء في المسرح لكنها تعتمد على الشكل الملحمي وهناك أثر واضح للذاتية على الدراما. العلاقة في الدراما المطلقة هي علاقة شخصية داخلية. الدراما هي ما تمثله بعض الشخصيات الحية أمامنا على الخشبة. هناك أزمة في السرد، القصة، وفي الأسطورة ومجمل أحداث المسرحية.

المسرح هو فن الحاضر بحيث نرى أمامنا بعضا من الأشخاص وهم يحضرون شيئا ما، نفكر دائما بقدومهم وبحضورهم على الخشبة حتى و لو



كان الحدث في الماضي والآن نتذكر تفاصيله. بالنسبة لهيغل الدراماتيكي هو ذلك الناتج أو المحصلة الجدلية للملحمي والغنائي. الدراماتيكي هو جعل ما هو موضوعي ذاتي وجعل ما هو ذاتي موضوعي. أي أن الشخصية ستقول ما يجري معها ومع الأشخاص الآخرين الذين سيتلقون كلامها. سيرد الآخر بشكل ذاتي (شخصي)، وسوف تتعمق تلك الذاتية داخل الشخصية. يعتبر زوندي أن هذا الأمر كاف فنحن بحاجة إلى ذاتية موضوعية لكي تدخل في الشكل الدرامي وهو ما يسميه الموضوع الملحمي أو الأنا الراوية. يجب أن نرى من يروي الحكاية في العالم. ومنها الحاجة لرؤية ضمير آخر، الشخص الذي يروي هذا العالم.

الموضوع الملحمي هو ذلك الشيء الذي يبرهن أن هنالك طلاقا بين الذاتي والموضوعي، بين العالم والإنسان، بين الـ «أنا» والـ «هو». هذا ما يترجم التباعد بين الشخص والعالم. يمكن شرح الموضوع الملحمي ببعض الحركات والعلامات النصية كالمونتاج، أداة النص. النموذج المغاير للدراما والذي يطرحه زوندي هو نموذج يتعلق بنهضة معينة في المسرح. هذا النموذج يأخذ شكله من العناصر الملحمية حيث لا مقدمات في المسرحية وحيث يتوجه الكاتب إلى المتفرجين، يمكن أن نسمي هذا الشكل شعرا مسرحيا أو مسرحا شعريا.



أزمة المسرح في السنوات ١٨٨٠

لفهم تطور المســرحيات القصيرة علينا فهم أزمة المسرح التي أسهمت بتجديده في أوروبا وفرنســا. لذلك ســوف نعتمد على تصوّر ســتريندبرغ للتجديد المســرحي القائم على المشهد الوحيد. في الواقع، عرف المسرح الغربي أزمة حقيقية في السنوات ١٨٨٠ حيث اعتبر ستريندبرغ أنه لا يوجد مســرح في ألمانيا ولا في إنكلترا. يرى سترينبرغ أن ظهور الشكل الدرامي القصير جاء نتيجة رد على أزمة الدراما في اللحظة التي شــهد المســرح نشوء الإخراج المعاصر.

وفــي هــذه الحال، إن أهم ما يميّز أزمة الدرامــا هو أنها لم تحدد أطر المسرح في قواعد جاهزة ولم تعد إنتاج المسرح الكلاسيكي بل فتحت المجال أمام تيارات مسرحية تداخلت بقوة بهدف إرضاء رغبة الجمهور. وبعيدا عن المسرح الكلاسيكي الذي ابتعد عنه الجمهور لكن الطبقة البرجوازية ظلت تحضر عروضه، فضّل الكثير من الكتاب والمخرجين التعامل مع المســارح الصغيرة التي تميّزت عروضها بالتجديد. يشــرح سترينبرغ هذه الحال في كتابه «الدراما الحديثة والمســرح المعاصر»: «يعتبر ساردو ممثل الكوميديا الرســمية للطبقة البرجوازية، وهو يعبّر عن نهاية عصر يســدل ستاره على مســرح كلاسيكي، استغل ســاردو كل الوسائل لدعم شــخوصه المسرحية وحبكاتــه القديمة. في عهــد الجمهورية، تكوّنت قناعــات جديدة تجاوزت مســرح الإمبراطورية الكلاســيكي الذي بات يصنف من مقتنيات الماضي. وفي النتيجة، بدا البحث عن أشــكال مسرحية جديدة كميدان للتنافس بين الكتاب والمخرجين»[1].

(١) اوغست ستريندبرغ، «المسرح القاسي و المسرح الصوفي»، ترجمه للفرنسية مارغريت دييهل، دار غاليمار، سلسلة تطبيق المسرح، ١٩٦٤، صفحة ٧٣.

مـــن المؤكد أن أزمة الدراما التي طرحت نفســـها في العام ١٨٨٠ ألقت بظلالها على النص المســـرحي. وفي هذا الصدد، نذكر الناقد بيتر زوندي الذي يشير إلى تلك الأزمة في كتابه «نظرية الدراما الحديثة»، يقول: «كتّاب كثر مثل ستريندبرغ ومايترلينك مالوا في كتاباتهم المسرحية نحو المسرحية ذات الفصل الواحد لأن الشكل التقليدي للدراما أضحى إشكاليا، وهنا فقد عمد هؤلاء الكتّاب لإنقاذ الشكل الدرامي»[١].

عوّد المســـرح الكلاســـيكي الجمهور على زمن معين للمســـرحية يقارب الســـاعتين، فحضور المســـرحية يعني الدخول في فضـــاء خاص حيث إن العـــروض الكلاســـيكية كانت تدوم لســـاعات وتعرض لعدة أيـــام في القرن الســـابع عشـــر. غالبا ما كانـــت التراجيديات والكوميديات الكبيرة تُســـبق بمقاطع صغيرة كانت تسمى «الفواصل» التي كانت تضع المتفرجين في جو المســـرح وتنقلهم من الواقع إلى الخيال، مما يسمح للأشخاص المتأخرين عن المسرحية بالوصول في الوقت المحدد[٢].

وهكذا فـــإن المســـرحية القصيرة كانت تســـمح بتمرير المســـرحيات الطويلة أو التمهيد لها. أحيانا كان الجمهور يتذمر من المســـرحية الطويلة ويتدافع ويثير الشـــغب بسبب أحداث المســـرحية الطويلة والمملة، فكان لا بد من إدخال مسرحيات قصيرة «الفواصل» لتسلية الجمهور ولشدّه لمتابعة العـــرض الطويل. هذا ما كان يعرض خلال مســـرحيات موليير حيث كانت تقدم الفواصل ومن ثم اعتمد البرولوغ للتمهيد للمســـرحيات الطويلة (حتى منتصف القرن التاسع عشر). بعد ذلك شكلت لحظة رفع الستار خطوة مهمة

(١) بيتر زوندي، «نظرية الدراما الحديثة»، صفحة ٧١.

(٢) نويل غيبير، «الساعات القصيرة أو مسرح الساعات الست المسائية»، مقال منشور في مجلة باغاتيل بوروليتيرنتيه، نصوص جمعها فيليب بارون وآن مانتيرو، بيزانسون، المنشورات الجامعية في منطقة فرانك كومتواز، ٢٠٠٠، ص. ٣٠٣.



لجذب الجمهور حتى بداية القرن العشرين: كان الستار يرفع لتقديم مسرحية قصيرة هزلية تسبق المسرحية الطويلة وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشرين. كان يسمح عرضها بتحضير الصالة وبدخول النبلاء واستقرارهم في أماكنهم. مثلا قدم مسرح الكوميدي فرانسيز في فرنسا مشهدا قصيرا للكاتب ألفرد دو موسيه قبل عرض تراجيديا فيدر لراسين[1].

وهكذا فإن عرض مسرحيات قصيرة على شكل فواصل قبل وأثناء المسرحية الطويلة كان يسمح بالاحتفاظ بالجمهور طوال العرض وبتنوع إيقاعها. نذكر أن بعض النصوص التي كانت تسمى «نصوص الحالات» لم تعد تستخدم اليوم. مثلا في القرن التاسع عشر كانت تستخدم البرولوغات لإعادة فتح مسرح معين أو من أجل إحياء احتفال في قصر أحد الأمراء أو من أجل توقيع إحدى الاتفاقيات بين الملوك. أما اليوم فلم تعد تلك العروض موجودة أبدا. لكن ظهر ما يسمى بمسرح الرصيف الذي يقدم عروضا قصيرة تجذب المارّة وتقام في المهرجانات من قبل فرق مختصة. وهكذا فإن الأشكال المسرحية القصيرة التي كانت تعرض في القرون السابع والثامن والتاسع عشر قد اختفت تماما من ممارسات المشتغلين في قطاع المسرح في القرن العشرين.

(١) جورج غوبيه و آن ماري إيجيه، «رفع الستار»، في قاموس المسرح الموسوعي، كورفان، مصدر ورد سابقاً، ص. ٩٨١.



تجديد الشكل الدرامي

في نصه المنشور عام ١٨٨٩ حول «الدراما الحديث والمسرح المعاصر»، يطالب ستريندبرغ بضرورة تجديد الشكل الدرامي معتمدا على بنية المسرحية ذات الفصل الواحد. وفي صلب تجديده للكتابة المسرحية، يعود ستريندبرغ للدراما الطبيعية، ومن هنا ظهر نوع جديد سمّاه «مسرحية الربع ساعة» باعتبار أن «المسرحية قصيرة جدا فهي تعرض في غضون خمس عشرة دقيقة»[1].

إن تجديد الشكل الدرامي يتطلّب تغييرا في مفهوم زمن الدراما الذي يعيد النظر في التعريف الأرسطوطاليسي للتراجيديا وللقواعد الموروثة من المسرح الفرنسي الكلاسيكي المتعلقة بالعرض، الحبكة وفك الحبكة. في هذا الإطار، يفسر الباحث جان بيير سارازاك في كتابه «المسرح الحميمي» رغبة ستريندبرغ بالاعتماد على المسرحية ذات الفصل الواحد : «تحوي بعض مسرحيات ستريندبرغ مجموعة من شرائح الحياة وتضمها في مسرحية واحدة، وبعضها تشمل اختصارا للكون عبر اختصار الفعل والحبكة والزمن. ففي مخبره المسرحي قام ستريندبرغ بالاستفادة من تجارب إيميل زولا ومايترلينك عبر تقليص المسرحية إلى فصل واحد. وبغض النظر عن الخلاف بين المدارس المسرحية لا شكّ أن لهذا الكاتب خصوصية مسرحية في المسرح المعاصر، فقد فتح لنا طريقا واسعا يستحق الوقوف

(١) اوغست ستريندبرغ، «مسرح العنف و المسرح الصوفي»، مرجع ذكر سابقاً، ص. ٧٣.



عنده: التقاطع بين العالم الصغير والعالم الكبير في المسرح، التجاذب بين مسرح الأنا ومسرح العالم»[1].

ويعتبر سارازاك أن لأعمال ستريندبرغ المسرحية قيمة ترفعها لدرجة «النماذج الأولى»[2]، باعتبار أن الكاتب جرّب المسرحية ذات الفصل الواحد المتمثلة بعرض مشهد واحد وطويل، مشهد من دون بداية ولا نهاية، ينوب عن المسرحية الموزّعة على فصول ومشاهد. في هذا الاتجاه، تجدر الإشارة إلى أن مسرح ستريندبرغ يندرج ضمن ما يسميه «النهاية الدرامية» أو «اللوحات الحيّة» التي تعرض في ساعة واحدة ليس أكثر، حيث نوّه إلى ذلك بعد عودته من رحلة إلى ستوكهولم: «كل حياتي دارت أمامي على شكل لوحات حيّة». وقد أراد ستريندبرغ تجديد بنية المسرحية بحد ذاتها، وخصوصا مفهوم الحوار، فهو يقول في مقدمة مسرحيته «الآنسة جولي»: «فيما يتعلق بالحوار، خالفت التقاليد المسرحية بعض الشيء، لم أقدم شخصياتي على أنها شخوص قليلة الخبرة تطرح أسئلة غبية وتثير أجوبة روحيّة. كان الحوار تائها وقد تطور منذ المشاهد الأولى عبر التركيز على موضوع الحديث الذي عملت على إغنائه، تحميله المعاني، دفعه نحو الأمام كما لو أنني أعزف قطعة موسيقية»[3].

وهكذا فإن تجديد الحوار في مسرح ستريندبرغ لا يقتصر على تقديم انعكاس للحوار في الحياة اليومية، إنه يلمس المحادثة الحقيقية والبنية الشعرية للدراما الحديثة. في مسرح ستريندبرغ، يحل المونولوغ الداخلي -الذي تقوله شخصية واحدة كالبطل مثلا - محل حوار الشخصيات الظاهر، وهذا ما يسميه بيتر زوندي «الضمير الحيّ» و «الموضوع الملحمي».

(١) جان بيير سارازاك، «المسرح الحميمي»، أكت سود، سلسلة زمن المسرح، ١٩٨٩، ارل، صفحة ١٢.
(٢) نفس المصدر، ص. ٦٥
(٣) ستريندبرغ، مقدمة مسرحية «الآنسة جولي»، ص. ٨.

في هذه المقدمة، طوّر ستريندبرغ نظريته حول ما كان يسمّى آنذاك الدراما الحديثة. وقد نوّه إلى أنه: «في البلدان التي يوجد فيها أفضل مفكري القرن، أي إنكلترا وألمانيا، مات الفن الدرامي. في بلدان أخرى، ساد اعتقاد كبير بأن تجديد المسرح يكمن في إعطاء الأشكال المسرحية القديمة مضمون العصر.. لكن في الحقيقة لا يوجد شكل درامي جديد قابل للتكيّف مع المحتوى الجديد للعصر كما أن النبيذ الجديد يطوف من الزجاجات القديمة. بالنسبة للتجديد في مسرحي، حاولت حذف توزيع المسرحية في فصول ومشاهد، وبالتالي فإن زمن مسرحيتي يستغرق ساعة على الأكثر»(١).

يعتبر ستريندبرغ أن التجديد الدرامي لا يمكن أن يتم من دون إضفاء أفكار جديدة وقوالب مسرحية محدّثة بعيدا عن القوالب القديمة الموروثة عن المسرح الكلاسيكي. كان التجديد الدرامي ضرورة ملحة في بداية القرن العشرين، قدم الكتّاب من خلاله دفعا جديدا للشكل الدرامي وبالتالي فإن المسرحيات القصيرة انتعشت وتطورت مع معطيات الحياة اليومية. سمح التجديد الدرامي بظهور الأشكال الأولى للمسرحيات القصيرة مثل «شريحة الحياة» و «المسرحية ذات الفصل الواحد»، إلى أن أخذت تلك الأشكال مكانها في المسرح المعاصر وازدهرت حتى يومنا هذا. هنا يعود الفضل لوجود جزء كبير من المسرح المعاصر إلى هؤلاء الكتاب الذين دفعوه نحو الأمام فباتوا علامة فارقة في صيرورته وتاريخه.

من جهة أخرى، من الضروري التساؤل إذا كان كتاب المسرحيات

---

(١) المرجع ذاته ص. ٩.



القصيرة قد عرفوا كيفية سدّ الفراغ الذي أحدثته أزمة المسرح في نهاية القرن التاسع عشر، إذا استطاعوا أن يقدموا حلولا دراماتورجية وإخراجية للعرض، أو أنهم فقط اكتفوا بوضع يدهم على مكمن الإشكالية المسرحية في أيامهم. لذا علينا دراسة الشكل المسرحي القصير عند ستريندبرغ الذي يحتل مكانة خاصة في المسرح الحديث فهو يعتبر من بين كتاب «ما بين القرنين» ويمثل أحد رموز المصالحة بين التيار الطبيعي والرمزي.

مفهوم المشهد الوحيد عند ستريندبرغ

أشـــرنا إلى الأهمية الخاصة التي يحتلها مسرح ستريندبرغ في المسرح المعاصر، ويجب أن نشير أيضا إلى المسرحيات القصيرة التي تحتل مكانا مهما في مســـرحه، إضافة إلى بســـاطة أسلوبه المســـرحي خصوصا في مسرحيته «الآنسة جولي».

بالنسبة لستريندبرغ، يجب أن تكتب المسرحية على شكل «مشهد واحد»، ومــن هنا تأتي عبقرية الكاتب الذي يجب أن يمحور المســـرحية حول ذلك المشهد. ينتقد ستريندبرغ «المسرحية ذات الحبكة» باعتبارها تحتوي على «الأخطـــاء وعلى كل ما هو مصطنع». ومن هنا فإننا نســـتطيع أن نركز على التطور السيكولوجي عندما نقرأ مقطعا من نصّه المكتوب عام ١٨٨٩ الذي يقدم فيه مفهومه عن «المســـرحية ذات الفصل الواحد»: «يبدو أن المشهد الواحد، المســـمّى ربع ســـاعة، قد أصبح المشـــهد الأكثر ملاءمة للإنسان المعاصر. لهذا النوع أصول في المســـرح: في القرن الثامن عشر كان هناك كاتب يدعى كارمونتيللا وقد كان ســـبّاقا في تطوير الأمثال الدرامية. تطور ذلـــك النوع على يـــد لوكليرك، ووصل إلى حد الكمال مع ألفرد دو موســـيه وأوكتاف فوييه، لنصل أخيرا إلى المسرحية ذات الفصل الواحد التي تعتبر كدراما المستقبل»[1].

هذا المفهوم الجديد للمشـــهد يقتضي تركيزا عاليا للدراما حيث إن «كل دراما يجب أن تقلّص إلى مشهد وحيد»، بحسب تعبير ستريندبرغ[2]. في هذا السياق، وفي مقال عن المسرحيات القصيرة، يقول الباحث جوزيف دانان إن

(١) المصدر ذاته.
(٢) المصدر ذاته.



«التركيز الدرامي قد تجاوز الفصل الواحد ليستقر في مشهد واحد»[١].

يبدو أن المدة القصيرة لمسرحية «الآنسة جولي» هو ما يميّز كل مسرحيات ستريندبرغ الذي طوّر مفهوم الشخصية عبر زمن قصير مركزا على ملامحها الأساسية ومتجازوا التفاصيل غير الضرورية. ومن هنا فهو يركز على ما يسميه لبّ المسرحية أو نواة الجوزة. يقول في رسالة أرسلها إلى صديقه جورج براند: «يوجد في كل دراما مشهد وحيد، أريد ذلك المشهد، ما عساني أفعل بالبقية؟ ما الفائدة من إزعاج ستة أو سبعة ممثلين كي يحفظوا المسرحية بأكملها؟ في فرنسا، كنت آكل دائما خمس شرائح من لحم الخروف، وكان يصاب الناس بالذهول! كانت كل شريحة تتألف من ضلع عليه لحم وبعض الشحم الذي كنت أتركه، وفي الداخل كان هناك نواة العضل أو ما أسميه بلب الجوزة. كنت أدع كل شيء وآكل هذه النواة. والآن أود أن أقول للكاتب الدرامي: أعطني لب الجوزة في مسرحيتك!».[٢]

يمكننا أن نرجع لقول الكاتب جان بيير سارازاك عن مسرح ستريندبرغ فهو يوضح ازدواجية المشاهد لديه: «يبدو أن المشهد في مسرح ستريندبرغ يغرق في الكلام، حادا، مضطربا، بعيدا عن المشاهد التي تكثر فيها الفراغات والانتظار التي كانت سائدة في ذلك الوقت، إنه مسرح تتكلم فيه الشخصية كما لو أنها تقول الكلمة الأخيرة وكأنها تريد الكلام نيابة عن الشخصية الأخرى»[٣].

وعلى هذا النحو إن المقطع الأخير من مسرحية «الآنسة جولي» يكفي

(١) جوزيف دانان، «الشكل الدرامي القصير، مخبر الدراما»، منشورات الكوميديا الفرنسية، باريس،١٩٩٧/١٩٩٨ العدد ٢٦، ص. ١١٧.

(٢) ستريندبرغ، «رسالة لجورج براند»، في كتابه «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ٢٩ تشرين الثاني ١٨٨٩، ص. ١١٥.

(٣) جان بيير سارازاك، «ستريندبرغ والمشهد»، في مجلة المسرح الشعبي، العدد ٢٧، ص. ٣٧.



لطرح الحالة الإشـكالية بين الخادم جان الذي يسـيطر على الموقف وبين جولي التي فقدت رشـدها جراء ما أصابها ليلة العيد. أما الحبكة فهي في منتصف المسرحية في اللحظة التي أدركت فيها جولي الغلطة التي اقترفتها مع جان، وبعدها تتالت المسـرحية على شكل مواجهات بين الاثنين. إن زمن الدراما المركز، في نهاية المسـرحية، يعلن الخطر الحقيقي بالنسبة لجولي التي لم تعد تجد مخرجا لمصيبتها بعد أن بات وصول والدها الكونت مؤكدا، حيث شكّل هذا الوصول بداية فك الحبكة، ومنذ تلك اللحظة بدأت التعاسة تخيم عليها فلم يعد في وسعها إلا أن تضع حدا لأيامها كي لا تواجه العار.

يعبّر ستريندبرغ عن تقسيم مسـرحيته «الآنسة جولي» بقوله: «بالنسبة للشكل التقني المسـرحية، ألغيت توزيع المشـاهد والفصول، وفعلت ذلك في مسـرحيتي «الخارجون عن القانون»، مـع أن ذلك الأمر قوبل بقليل من النجاح. كانت مسـرحيتي مؤلفة من خمسـة مشـاهد قبل أن أطبعها وقد ساورني الشك بأنها ستحاكي المسرحيات الكلاسيكية، لذلك أحرقتها ومن رماد ذلك الحريق أخرجت مشهدا واحدا من خمسين صفحة مدتها ساعة واحدة»[1].

في مسرحية «الآنسة جولي»، يدور الحدث في منتصفها، والزمن المقدم هو زمن الأزمة، أي منذ بداية المشـكلة التي تفرضها الحبكة وبالتالي فإنها تفرض وجـود حل درامي الـذي غالبا ما كان يوجد في نهاية المسـرحية الكلاسـيكية. إذن فالمسـرحية القصيرة قد بلغت أوج التركيز الدرامي في مشهد واحد وهذا ما كان يبحث عنه ستريندبرغ: «في كل دراما يوجد مشهد وحيد، هذا ما أريده»[2].

(١) ستريندبرغ، «المسرح القاسي و المسرح الصوفي»، المصدر ذاته، ص. ٨٤.

(٢) المصدر ذاته.



الشكل الدرامي القصير عند موريس ماترلينك

إن الحديث عن المسـرحيات القصيرة في نهاية القرن التاسـع يقودنا لدراسة مسرح ماترلينك اللاحركي. في عام ١٨٩٠ نشر ماترلينك مسرحيتي «العميان» و«الدخيل» وبعد ذلك «داخل» عام ١٨٩٤، تشكل هذه المسرحيات ثلاثيـة الدراما اللاحركية. يقول ماترلينك عن مسـرحياته: «أود أن أعطي القيمة لوجود روح قائمة بذاتها وسط فضاءات واسعة غير فعالة»[1].

بالنسـبة للمسـرحية ذات الفصل الواحد، يبرر وجودها من كون الكاتب لا يصـف تطور نزاع أو علاقة عاطفية، بـل يواجه المتفرج منذ لحظة رفع السـتار، بحالة أو بوضع معين غير قابل للتطور أي لا حركي. ومن هنا فإن مسـرحية «العميان» تعتبر المثال الأكثر وضوحا لمسرحياته القصيرة. في تلك المسـرحية، لا يوجد حدث بل هناك تركيز عالٍ على الحالة الدرامية. فيمـا يتعلق بالمحاجة التي يتضمنها الحوار فهي شـبه معدومة وبالتالي لا توجـد أي إمكانيـة لتطور المسـرحية نحو نهاية أو نقطـة معينة. يجد المتفرج نفسـه مواجها لحالة مسـرحية لا مخرج منها، فالحركة الوحيدة في المسـرحية تكمن فـي أن العميان يدركون ما حصل لهـم في غيابهم. تقوم بنية المسـرحية على الاختصار، فالكاتب لم يحتفظ إلا بنقطة الحبكة أو فك الحبكة، ومن هنا فإن مصائر الشـخصيات تـؤول للموت اللامبالي والمحتم»[2].

عبر المسـرح اللاحركي كمبدأ للمسـرحة، أضفـى ماترلينك تجديدا

---

(١) ماترلينك، «كنز المتواضعين»، المقطع التاسع «التراجيديا اليومية»، منشورات لابور، بروكسل، ١٩٩٨، ص.١٦٢.
(٢) المصدر ذاته.



مســرحيا خاصا على المســرحية ذات الفصل الواحد، من دون أن يغير في بنيتها. في تلك المســرحية، لا نشــهد تطورا للحدث لكن هناك حالة معينة يضعنــا أمامها الكاتــب، وبالتالي فإن هناك تغييرا جذريــا وديالكتيكيا في الخطاب المســرحي والكتابة المســرحية التي لم تعــد تهتم بتطور الحدث والحبكة بل تحافظ على تفاصيــل قصة قصيرة تعرض أمام الجمهور على الخشبة. في مســرح ماترلينك، تبدو الكلمة حدثا ويتوزع الكلام على شكل حــوار داخلي وميتافيزيقي لا يحــوي بوادر التواصل بين الشــخصيات إلا ظاهريــا حيث إن كل واحدة تمي بكلامها مــن دون الانتباه للأخرى. تعكس الدراما اللاحركية داخل النفس البشرية التي تبدو وكأنها حبيسة مصيرها. ومن هنا فإن مشــروع ماترلينك المســرحي يســتند إلى كتابة رموز وألغاز الوجود و«التقاطعات الغريبة بين الإنسان وبين مصيره»[1].

وهكذا فإن كتابة شرائح الحياة تهدف لعرض لحظة من حياة الشخصية بشــكل سريع في أقرب علاقاتها مع القدر، ذلك لأن ماترلينك لا يغوص في الجانب الروائي بل يجعل من الموت نهاية حتمية لشــخصياته. وبالتالي فإن كتابتــه تتمحور حول اقتراحات الشــخصيات وكلامها المركّز، مؤدية بذلك إلى خلق حالة شعرية تفتح تأويل المسرحية القصيرة على عدة معان.

(١) بول غورسيك، «اللاحركية في مسرح ماترلينك»، منشورات مؤتمر «الحركة واللاحركة في المسرح»، جامعة بواتييه، ليكورن، ١٧-١٩ آذار، ١٩٩٧.



المسرحيات القصيرة المعاصرة

لفهم تطور المســـرحية القصيرة في القرن العشـــرين، يمكننا الاعتماد على مقولة ستريندبرغ المتعلقة بتجديد الأشكال المسرحية: «في إطار علم الجمال الحديث، جربت كل القوانين الممنوعة، والعامل الحاســم في فرض الشكل الدرامي الجديد هو ذوق الجمهور المتناسب مع العقلية الجديدة»[1]. شهد القرن العشرون ولادة نصوص مسرحية قصيرة أعطت تقنيات اختصار جديدة منها من قام على قلة الكلام في المسرحية والاستعاضة عنها بحركة الممثــل الرمزية، ومنها من قــام على إدخال عناصر جديدة كالموســيقى والإظهار على شاشـــة العرض. يعبّر هذا الاختصار عن رغبة الكتاب برفض الأشكال المسرحية القائمة ورغبتهم برفد المسرح بكل ما هو جديد.

الشكل الدرامي القصير عند المدرسة المستقبلية الإيطالية

في بداية القرن العشـــرين، أســس المســتقبليون الإيطاليون مســرحا اســتنتاجيا تكمن أهميته في أنه قصير جدا وبالتالي يمكن أن يندرج تحت قائمة المسرح القصير. يصف موريس ماترلينك هذا المسرح بما يلي: «في غضون لحظات قليلة، بحركات قليلة ودقائق معدودة، يهدف هذا المســرح إلى جمع حالات كثيرة، أفكار وأحداث رمزية»[2]. في الواقع، ظهرت المدرسة المستقبلية في بداية القرن العشرين ونضجت عام ١٩١٥ حين أعلن مؤسسه مارينيتي صدور بيان خاص بمدرســته المســرحية ومعبرا عن روح جديدة في المســـرح تختصر العالم في ما سمّاه «ميكرو مسرح». أظهر هذا البيان

(١) ستريندبرغ، «المسرح القاسي و المسرح الصوفي»، ورد سابقا، ص. ٨٥.

(٢) جيوفانا ليستا، «بيانات، وثائق، تصريحات»، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٣، ص. ٢٠٠.



القيمة الفنية لمسـرحيتي مارينيتي القصيرتين جدا «كوررا» و«سيتيمللي» التي كتبهما عام ١٩١٤. في هذا البيان الذي سمّاه «بيان المسرح المستقبلي»، أعطى المستقبليون تعريفا مختصرا جدا للمحصلة المسرحية التي تتناسب مع حساسية الإنسـان المعاصر المختصرة والسـريعة، ومبشرة بأن تكون المسرحيات القصيرة منافسة للسينما[1].

يؤكد المسـرحيون المستقبليون أنه «من العبث الإحاطة بكامل الحدث» فالحياة لا تقدم لنا إلا ومضات تترك أثرا سريعا في مخيلتنا وتشبه الفلاشات السـينمائية المركزة للحركات، الكلام والأضواء»[2]. يشـدد مارينيتي على درجـة تقصير مدة العرض مـا أمكن، الذي يجب أن يولّد حالة انفجار لدى المتفرج المسـتقبلي، وهذا هو الهدف المثالي للمدرسـة المستقبلية. في هذا المعنى، ولوصف التركيز المطلق لمسرحيات مارينيتي، يقول جيوفاني ليستا: «يقود ضغط الحدث إلى ظهور الشخصية الأيقونة وبالتالي إلى نتائج سيكولوجية لدى المتفرج»[3].

في الواقع، إن السـعي إلى تأكيد الكتابة المسـرحية القصيرة والمركّزة التي تميّز المسـرح المسـتقبلي في ذلك الوقت فرض نفسـه كحل وحيد للخروج بشـكل درامي جديد ينسف قواعد الكتابة الكلاسيكية ويتميّز أيضا عن الكتابات الجديدة التي عرفها مطلع القرن العشرين. ومن هنا فقد كتب المسرحيون المستقبليون مسرحيات قصيرة تخضع لمبدأ التركيز المضاد أي أن المسـرحية تبـدأ من دون مقدمات وتنتهي عنـد لحظة غير متوقعة وبالتالـي يترك للمتفرج حرية تصور الأحـداث التي يمكن أن يضيفها على

(١) المصدر ذاته، ص. ٢٥٨.

(٢) المصدر ذاته، ص. ٢٥٨.

(٣) جيوفاني ليستا، «انطولوجيا المسرح المستقبلي الايطالي»، الجزء الأول، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٦.



النهاية المفتوحة. والنقطة الأهم في تلك المسرحيات هو درجة الاقتصادية العالية أي النص يجب ألا يتجاوز العشر صفحات وبالتالي فإن العرض يجب ألا يتجاوز ربع الساعة على الأكثر. أدى هذا التجديد المسرحي إلى نشوء ردود أفعال سيكولوجية لدى مناصريه الذين باتوا على قطيعة مع العروض الكلاسيكية وفضلوا العروض السريعة التي كانت تتخلل سهراتهم، مدعين أن الحرية في المسرح تقتضي بجعله أداة للتسلية والمتعة لا للتفكير وإضاعة الوقت على سرد أحداث لا يمكن الإحاطة بها. نذكر أن المواضيع التي كان يختارها الكتاب المستقبليون تمتاز بالسلاسة والتنوع والسرعة في تقديم الأحداث كما لو أن المتفرج كان على إطلاع مسبق على الحكاية، إضافة إلى الإيقاع السريع في المسرحيات الذي يجعل المتفرج في حالة انتظار النهاية السريعة.



السكيتش: أحد أشكال المسرحيات القصيرة

أشــرنا سابقا إلى أن المســرحيات القصيرة تشــكل جزءا أساسيا من المســرح وفنون العرض، وكما أن هناك مسرحيات طويلة تستغرق ساعات نظــرا لاكتمال أجزاء الحكاية أو الســرد، هناك أيضا مقاطع مســرحية أو ما يســمى بالســكيتش الذي يأتي على شكل فاصل قصير يحمل بين طياته الكثير من المتعة والتســلية للجمهور. يتميّز الســكيتش بالاختصار الشديد والارتجال الذي يسمح بحرية الحركة والتجديد لدى الممثل، وهو عبارة عن مشــروع درامي لا يستغل بشــكل جيد الإمكانيات التي يقدمها موضوعه بل يغوص في الاستسهال وينتهي دائما عند نقطة مفاجئة وكوميدية.

ظهر الســكيتش في أميــركا وعرفته أوروبا فيما بعد فــي بداية القرن العشــرين وهو أحد الأشكال المســرحية الأكثر شعبية. يعبر السكيتش عن نمــوذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجــوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي يأتي كفاصل بين مسرحيتين وجرت العادة أن يقدم فــي البــارات والكباريهات حيث كان يتمتع بشــعبية كبيــرة وقتئذٍ. ولاتزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالا مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر الســكيتش شكلا من أشكال العرض المسرحي المختصر وكنموذج لمســرح أكثر تشددا من حيث البنية الدرامية فهو يقوم على مسار متصاعد: تبدأ المســرحية في نقطة وتتابع أحداث مختصرة بناء عليها من دون أن تكــون النهاية متوقعة مما يســمح بعنصــر المفاجأة أن يدخل أحد الأشخاص إلى البار وبالتالي يغير الممثل مسار المسرحية ونهايتها.

«دراما قصيرة» لصمويل بيكيت

فـــي أواخر حياته أقـــدم صموئيـــل بيكيـــت (١٩٠٦-١٩٨٩) على كتابة مجموعـــة من المســـرحيات القصيرة أطلـــق عليها اســـم «دراماتيكول» أي الدراما القصيرة وهذه النصوص هي: «خطوات» (١٩٧٥)، «سولو» (١٩٨٠)، «ارتجاليـــة أوهيـــو» (١٩٨١)، «كارثة» (١٩٨٢)، «ماذا أين» (١٩٨٥). تتســـم هـــذه النصوص بتجاوز إمكانيات المســـرح وأعرافه وتندرج ضمن التجديد المسرحي الذي اعتاد بيكيت أن يقدمه في نصوصه، وهنا فإنها تتقاطع مع الأنـــواع الأدبية والفنية الأخرى. إلا أن مـــا يميّز هذه النصوص هو التعامل الدقيق مع الفضاءيـــن الزماني والمكاني إذ إن بيكيت يطرح جدلية العلاقة بين حاضر الإنسان وماضيه، تاركا للشخصيات مساحات مفتوحة يتحركون ضمنها بحيث يصلون إلى حد الفراغ أي اللامكان واللازمان الذي سبق وأن طرحهما في مسرحية «بانتظار غودو».

في هذه المســـرحيات يندر الكلام ويترك المجال لحركات الشخصيات ولتعبير جســـد الممثل الذي يقلص إمكانياته المسرحية فيخفف من حركته وصوته حتى يصل إلى مرحلة التلاشي أو العدم. أراد بيكيت أن يختم الكتابة للمسرح بمسرحيات قصيرة تعبّر عن الفناء والموت المحتم للإنسان. تقدم هذه المسرحيات مثالا واضحا للمســـرحيات القصيرة كونها تحوي مقاطع صامتة، لكن هذا الصمت موظّف بشـــكل جيد لإثارة الحالة الدرامية ولفت الانتباه حتى نهاية المسرحية.

تجمع هذه المسرحيات معطيات مشتركة تتقاطع ولكن بشكل مصغّر مع مســـرحيات بيكيت الطويلة، مثلا في مســـرحية «سولو» نجد ذلك الفضاء



الفراغــي الــذي يعلن نهاية العالم الــذي يغوص فيه «هــام» و «كلوف» في مســرحية «نهاية اللعبة». وأيضا في مســرحية «المثقــب»، نرى ملامح من الانتظار الذي نلمســه بشكل واضح في مســرحية بيكيت الشهيرة «بانتظار غودو». في هذه المســرحيات، يســمعنا بيكيت أصوات الشخصيات وهي تضمحل، وتستعد للتلاشي كأنها تنتظر الموت الوشيك وتقيم شعائر العزاء أي على حد قول أوهيو في «ارتجالية أوهيو»: «لم يبق ما يقال».



المسرحيات القصيرة بعد عام ١٩٨٠

منذ ثورة ١٩٦٨ في فرنســا، بات الكتاب يصنفون بحسب أعمالهم التي اتســمت بالميول نحو البســاطة والتطــرق لمواضيع مســتمدّة من الحياة اليومية. من بين كتاب المســرح اليومي نذكر ميشــيل فينافير «منشق أمر بديهي» (١٩٧٨)، ميشــيل دوتش «الحياة الجيدة» (١٩٧٥)، جان بيير فينزل «بعيدا عن هاغوندانج» (١٩٧٥). يعتمد المسرح اليومي على الكلام والحوار غير المباشــر الصاعد والمتفجّر بكل تفاصيله، تماما كما نجد في مســرح ميشيل فينافير القائم على تقاطعات من الجمل المتداخلة والتي لا تتجاوب فيما بينها لكن في النهاية فهي تشكل معنى. قدم المخرج موريس بلانشون الكاتب فينافير للجمهور الفرنسي عام ١٩٥٩ بإخراجه «اليوم أو الكوريون». كتــب فينافير مســرحيات قصيرة مثل «منشــق أمر بديهي» و «نينا شــيء آخر»، وهاتان المســرحيتان تنتميان للمســرح الحميمي أو مسرح الحجرة. يخضع مســرح فينافير لمبدأ التجزيء عن طريق وضع عنوان لكل مشــهد وبالتالي فإن مسرحياته الطويلة تعتبر كمجموعة من المسرحيات القصيرة التي يربطها موضوع معين. في الســنوات الثمانين من القرن العشــرين زاد اهتمام الكتّاب بالمســرحيات القصيرة التي باتت تشــكل جزءا أساسيا من الكتابات المســرحية المعاصرة فقد جرّب الكتّاب الشباب هذا الشكل قبل بدئهــم بكتابة المســرحيات الطويلة واهتم المخرجــون المعاصرون أيضا بالمســرحيات القصيرة وراحــوا يدمجون ثلاثة أو أربعــة نصوص قصيرة لتؤلف عرضا واحدا.

لفهــم رهانــات المســرحية القصيرة، لا بــد لنا أن نذكــر آراء الكتاب المعاصرين:

يقول الكاتب الفرنسي فيليب مينيانا: «أعتقد أنه من المفيد أن يجرب الكاتب كل الأشكال المسرحية ومنها المسرحية القصيرة، فالكاتب يشبه الرسام الذي يجرب مزج ألوانه على لوحة بيضاء، وقبل أن يرسم لوحات كبيرة يبدأ بتجريب النماذج الصغيرة»[1]. يقول الكاتب رولان فيشيه: «في المسرحيات القصيرة، المسألة بسيطة جدا، هناك شخصيات قليلة، اثنتان أو ثلاثة أو أربعة، تتحاور فيما بينها من دون مقدمات ومن دون وجوب نهاية لقصتهم. أحيانا تنتهي المسرحية القصيرة في لحظة القمة بحسب تصور الكاتب لها. يتشكل المعنى من الحالة التي تقدمها المسرحية من دون أن تكتمل عناصرها (فك الحبكة، النهاية، مصير الشخصيات)»[2].

أما الناقد والكاتب المسرحي ميشيل أزاما فيقول: «كتبت مسرحية قصيرة،، رسالة من ليبياد إلى طبيبه النفسي،، معتمدا على المقاطع الصغيرة التي كنت أقرأها هنا وهناك. وهذه هي المرة الأولى التي أكتب فيها بهذه الطريقة. سمحت لي هذه المسرحية القصيرة بتعميق تجربتي المسرحية وبالمخاطرة بكتابة شكل درامي لم أعهده من قبل»[3].

يقول ديديه جورج غابيلي: «فرغت للتو من كتابة مسرحيتي القصيرة ،نزاع، إسدال الستائر، التي كتبتها في غضون أسبوع. وضعتني تلك المسرحية في حالة من الشّك: هل سيتقبلها الجمهور؟ ماذا سأقول لأصدقائي المخرجين؟ كتبت مسرحية قصيرة وعليكم أن تتدبروا أمرها؟»[4].

يقول جان ماري بيمّ: «من الضروري كتابة المسرحيات القصيرة وإقامة

---

(١) فيليب مينيانا، مقابلة مع الكاتب في بيته بتاريخ ٢٠٠٨/٠٦/١٠.
(٢) رولان فيشيه، مقابلة مع الكاتب في مهرجان افينيون، تموز ٢٠٠٩.
(٣) ميشيل ازاما، مقابلة مع الكاتب في مهرجان افينيون، تموز ٢٠٠٩.
(٤) ديديه جورج غابيلي، مقابلة مع الكاتب في مهرجان افينيون، تموز ٢٠١١.



المهرجانـــات الخاصة بهذا النوع المســـرحي، فالكاتب المســـرحي يخاطر بســـمعته وبمكانته عندما يجـــرب هذا النوع الذي يصنّـــف على أنه تجربة شخصية لا تحسب للكاتب في ظل وجود مسرحياته الطويلة»[1].

(١) جان ماري بيمّ، مقابلة مع الكاتب في باريس ٢٠٠٨.



المسرحيات القصيرة في المسرح العربي

من المهم دراسة المسرحيات القصيرة في الوطن العربي في القرن العشرين. إن الإشارة إلى المسرحيات القصيرة العربية يدفعنا للعودة لنشوء المسرح العربي الذي تجلى في أشكال عديدة تسمى مظاهر الفرجة لكن لم تكن تُعرف على أنها مسرح. كانت المسرحيات القصيرة حاضرة في المسرح الذي كان بحد ذاته فنا جديدا وغير متأصل في ثقافة الناس كما هي الحال في أوروبا. فمسرح الحكواتي الذي كان يسرد قصصه وسيره على الناس كان يراعي عدم الإطالة ويقدم نصوصاً مختصرةً يغلب عليها طابع الإثارة والتشويق لشد النظر إليه. تم تداول كلمة مسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في ١٨٤٧ عندما قام مارون النقاش بإعداد أول مسرحية باللغة العربية «البخيل» بعد أن أعد مسرحية البخيل لموليير ووضعها في قالب عربي. بعد ذلك ظهر المسرحي السوري أبو خليل القباني الذي اهتم بالمسرحيات الغنائية، وظهر أيضا المسرحي يعقوب صنّوع في مصر الذي اهتم بالمسرحيات التاريخية. من المعروف أن هؤلاء المسرحيين الثلاثة كانوا من أوائل رواد المسرح العربي وقد قدموا بعض المسرحيات القصيرة للجمهور.

لن نتعرض لدراسة أعمالهم المعروفة فليست في مجال دراستنا للشكل الدرامي القصير، بل ما يهمنا هو إذا كان المسرح العربي المعاصر قد قدم أعمالا مسرحية قصيرة. في الواقع، تغيب مفردة «مسرحية قصيرة» عن اللغة العربية في القواميس والكتب المختصة فلم تظهر مصطلحات خاصة بالمسرح لأنه لم يكن معروفا من قبل العامة. وهنا يقع الجهد على عاتق المثقفين الذين أدخلوا المسرح رويدا رويدا إلى الثقافة العربية ومنهم توفيق الحكيم، يحيى حقي، خليل هنداوي. ينتمي هؤلاء الكتاب لجيل



المؤسسين الذين حاولوا أولا التعريف عن المسرح العربي أولا ومن ثم جربوا النصوص القصيرة متأثرين بالكتاب العالميين أمثال صمويل بيكيت وأوجين يونيسكو.

من أهم الكتاب المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات قصيرة هو سعد الله ونوس الذي بدأ الكتابة للمسرح بمجموعة أولى تضمنت سبع مسرحيات قصيرة سماها «حكاية جوقة التماثيل»(١). وبعد وفاته عام ١٩٩٧ نشرت إحدى مسرحياته الأولى التي كتبها من دون أن ينشرها في حياته وعنوانه «الحياة أبداً»(٢). تأثر مسرح ونوس بالاتجاهات الحديثة للمسرح الغربي التي عرف أن يزاوج بينها وبين التراث العربي المحلي. من أهم الكتاب الذين تأثر بهم ونوس هم بيتر فايس وبيرتولد بريشت. «بريشت هو أقرب الكتّاب منا. تعلمت الكثير من الأشياء منه على المستوى الأيديولوجي والفني»(٣).

ترجمت مسرحياته للعديد من اللغات وعرضت على خشبات مسارح الوطن العربي والعالم. من أهم نصوصه نذكر: «مغامرة رأس المملوك جابر»، «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، «منمنمات تاريخية»، «طقوس الإشارات والتحولات». المسرحيات الأولى «حكاية جوقة التماثيل»: جثة على الرصيف. الجراد، ميدوزا تحدق في المرآة، فصد الدم، الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا، لعبة الدبابيس، المقهى الزجاجي.

نذكر أهم المسرحيات القصيرة العربية التي كتبت منذ السنوات السبعين وحتى الآن:

(١) سعد الله ونوس، حكاية جوقة التماثيل، مسرحيات أولى، ١٩٦٤، وزارة الثقافة، دمشق.

(٢) سعد الله ونوس، الحياة أبداً، دار الأداب، بيروت، ٢٠٠٤.

(٣) ريجينا قرشولي، مقابلة مع سعد الله ونوس، مجلة تياتر ديرزيت، العدد ٢، برلين ١٩٧٤، ترجمها للعربية كامل اسماعيل، وأعيد نشرها في مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٥، ١٩٩٨، ص. ٣١.



- ألفريـد فــرج، صوت مصر، مجموعة مسـرحيات مــن فصل واحد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧.

- ألفريـد فرج، جواز على ورقة طلاق، مسـرحية من فصلين، سلسـلة مسرحيات عربية ومختارة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.

- ألفريـد فــرج، أقنعة القلق، مسـرحيات صغيرة، القاهرة، دار نشـر المستقبل العربي، ١٩٨٥.

- سـعد الدين وهبة، الوزير شـال الثلاجة ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

- محمد عناني، السـجين والسجان ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، يشمل أربع مسرحيات من فصل واحد.

- عبـد رواس قلعـه جي، عـرس حلبي وحكايات سـفر برلـك، ثلاثة مسـرحيات: الخطوبة، العرس، الأحزان، دمشـق، وزارة الثقافة والإرشـاد القومي، ١٩٨٤.

- وليـد إخلاصي، أغنيـات الممثل الواحد، مسـرحيات قصيرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، ١٩٨٤.

- وليد إخلاصي، قطعة وطن على شاطئ قديم: أربع مسرحيات، تونس، الدار العربية للكتاب، تاريخ (د.ت).

- وليـد إخلاصي، رسـالة التحقيق والتحقق، ثلاث مسـرحيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

- وليد إخلاصي، ثلاث مسـرحيات: إيقاع بلا نهاية، ليلة العمر، القادم، من يسمع الصمت؟، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.



- عصام محفوظ، مسرحيات قصيرة، بيروت، دار أبعاد، ١٩٨٤.

- عصام محفوظ، القتل ومســـرحيات أخرى، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨.

- أمين بكر، مونودراما، أربع مسرحيات، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٨٤.

- عبـــد الغفار مكاوي، الليل والجبل، البطل، الحلم: مســـرحيات يمنية، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٥.

- شاكر السماوي، رقصة الأقنعة: مسرحية ذات فصلين، دمشق، مطبعة ميسلون، ١٩٨٦.

- محفوظ عبد الرحمن، ما أجملنا ومســـرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

- عبده بدوي، ثم يخضر الشجر، ثلاث مسرحيات شعرية مستوحاة من التراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

- حســـيب كيالي، ماذا يقول الماء، أربعة مســـرحيات، دمشـــق، ١٩٨٦، اتحاد الكتاب العرب.

- محمد رشـــاد الحمزاوي، زمن الترهات: في ثلاث مسرحيات، تونس، الدار التونسية، ١٩٨٨.

- نافع عقـــراوي (كتابة و ترجمة)، الهداية والجرح ومســـرحيات كردية أخرى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.

- عبد الكريم المناع، الأعمال الكاملة مسرحيات: دوائر الرفض والسقوط

/ سعدون العاشق / قاضي إشبيلية، ليبيا، الدار الجماهيرية، ١٩٨٨.

- فؤاد التكرلي، الصخرة والطوف، سلسلة مختارات فصول أدبية شهرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

- صالح أحمد المناعي، مسرحيات عربية في المسرح القطري، خمس مسرحيات ذات الفصل الواحد: مسافرون، اللعبة، الصغير والبحر، الحلاق والبطيخة، فرقة مسرحية، الدوحة، مطابع الدوحة الحديثة، ١٩٨٩.

- عارف علوان، بحيرة كانجا ومسرحيات أخرى، كولونيا - ألمانيا، ١٩٩٠.

- جليل القبيسي ومضات من خلال موشور الذاكرة: أربع مسرحيات في فصل واحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

- بهاء جاهين، الليلة الكبيرة وخمس مسرحيات، القاهرة، مركز الأهرام، ١٩٩٢.

- وليد فاضل، الخفاش : مسرحية في فصل واحد، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٢.

- أحمد توفيق، فضاء أبيدوس ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.



قائمة المسرحيات القصيرة في المسرح الغربي (١)

1- المؤلفات الجماعية

1- *Brèves d'auteurs (théâtre)*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

Amours fous de Michel AZAMA ; *Dérives et petits détails* de Denise BONAL ; *La Brûlure* de Hubert COLAS ; *Cimetière des innocents* de Philippe CRUBEZY ; *La dernière Enquête de l'inspecteur Drive* de Bernard DA COSTA ; *Colloques de bébés* de Roland FICHET ; *Le Rire d'Alexandre ou la vengeance du Phyloquasicollus* de Yves LEBEAU ; *La dernière Classe* de Daniel LEMAHIEU ; *Territoire sans lumière* de Yves NILLY ; *Hors les murs* de Jean-Gabriel

NORDMANN ; *Alter ego* de Robert POUDEROU ; *Chants d'exil* de Claude PRIN ; *Passage de l'oubli* de Eloi RECOING ; *Sur le trottoir* de Louis-Charles SIRJACQ ; *Le grand Chariot* de Jacky VIALLON.

2- *Théâtre contre l'oubli*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1996.

Aséta de Cathérine ASETA ; *Ils sont deux désormais sur cette terre immense* de Enzo CORMANN ; *Garde*

(١) تتضمن هذه القائمة المسرحيات التي بحثنا عنها في مكتبة جامعة باريس الثالثة- السوربون الجديدة، مكتبة جامعة باريس الثامنة والمكتبة الوطنية الفرنسية، وذلك في تموز ٢٠١١.



à vue de Michel DEUTSCH ; *Monologue de l'attaché de presse* et *Intermède bouffon* de Eugène DURIF ; *Contention* de Didier-Georges GABILY ; *Divertimento* de Joël JOUANNEAU ; *Quand deux dictateurs se rencontrent* de Eduardo MANET ; *Description* de Philippe MINYANA ; *Ah, ces Amnesty-fouineurs !* de REZVANI ; *Monsieur Monde* de Jean-Michel RIBES ; *L'École du diable* de Éric-Emmanuel SCHMITT.

2- *L'Absent Monologues*, Marseille, Éditions Crater, 1996.

Contient : *Selon X* de Nathalie SAUGEON ; *Emmanuel Farinsco* de Francis PARISOT ; *La Séparation des amants sous la pluie* de Michel ALBERTINI ; *Les Noces de coton* de Lydie AGAËSSE ; *Le Passage* de Raphaël SADIN.

3- *Petites pièces d'auteurs 1*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Fait divers de Michel AZAMA ; *Anatole Felde* de Hervé BLUTSCH ; *Opération à coeur perdu* de Christian CARO ; *Le dit de Jésus-Marie-Joseph* de Enzo CORMANN ; *Confession* de Xavier DURRINGER ; *Le Petit Manteau* de Roland FICHET ; *La Nuit blanche* de Madeleine LAÏK ; *Histoires* de Philippe MINYANA ; *Géo et Claudie* de Noëlle RENAUDE ; *Une Nuit à la belle étoile*, *La Main heureuse*, *Le Salon de poésie*, *Un Débat philosophique* de Christian RULLIER.





4- *Des mots pour la vie Pièces courtes,* Paris, Éditions Pocket, 2000.

Marianne de Catherine ANNE ; *Déroutes, comment durer* de Hubert COLAS ; *Le Secret* de Louise DOUTRELIGNE ; *Les Irruptés du réel.Entrées et sorties de clowns*, d'Eugène DURIF ; *Un soir sur un banc* de Xavier DURRINGER ; *Jouir de ta mort* de Roland FICHET ; *Descriptifs* de Philippe MINYANA ; *Où cours-tu jeune coeur ?* de Olivier PY ; *8* de Noëlle RENAUDE ; *La Petite O.N.U. Fantaisie* humanitaire de Jean-Michel RIBES ; *Intérieur nuit/extérieur jour de* Mohamed ROUABHI ; *Mille et Un jours* d'Éric-Emmanuel SCHMITT ; *Lucie* de Gérard WATKINS.

5- *Petites pièces d'auteurs 2*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.

Fidélité de Xavier DURRINGER ; *Tombeau chinois* de Roland FICHET ; *Avis aux intéressés* de Daniel KEENE ; *La Neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel* de Patrick LERCH ; *Les Nigauds* de Carlos LISCANO ; *Salle des fêtes* de Philippe MINYANA ; *Un Monologue* de Grégory MOTTON ; *Petits Rôles* de Noëlle RENAUDE ; *L'Homme ailé* de José RIVERA ; *Le Ciel ne veut pas de toi* de James STOCK ; *Adela* de Daniel VERONESE. [Note : les pièces traduites d'une langue étrangère sont hors-



corpus].

6- *Le corps qui parle. Huit pièces courtes*, Le Revest-les-Eaux, Éditions Les cahiers de l'Égaré, 2001.

Le Côté de ma mère de Jacques DOAZAN ; *Trois femmes* de Jean-Claude GROSSE ; *Ainsi font, font, font* de Jeanne MATHIS ; *Se refaire* de Christophe PELLET ; *L'Egos* de Jean-Louis REBORA ; *Ochtiléou* de Frédéric SENENT ; *État de mal* de Jacques SERENA ; *Autour de lui* de Jean SICCARDI.

7- *Les Petits communicants / Rencontres de théâtre au m²*, Vitry-sur-Seine, Gare au théâtre, 2001.

Bientôt ma bouche vaudra très cher de Régis MOULU ; *Compte-rendu* de Jean-Paul CEALIS ; *Fucking the cat* de Métie FAKRA ; *L'Avenir c'est nous* de Frédéric FERRER ; *L'Internationale comme yoni cante* de Simon MASNAY ; *L'Homme dans l'homme* de Philippe LYON ; *La Fée pourrie* de Laure DUQUE ; *Les seconds philosophes* de Marc BOULAY ; *Les uns femmes et les autres hommes* de Philippe COMBENEGRE ; *Windows in the kitchen petit drame de la mère* de Marion CERQUANT et Marina BRILLIE ; *Effet de serre* de Christian ROY.

7- *Théâtre à lire et à jouer n°1*, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2001.

Au-delà de Pascale Caemerbèke ; *La Belle et la Bête chantent le blues* de Sylvie Chenus ; *Les Énigmes de la rien de Saba* de Mohamed Kacimi ; *Coeur de pierres* de Stéphanie Tesson.

8- *Embouteillage 32 scènes automobiles*, Paris, Éditions Théâtrales, 2002.

La Valse de Yves NILLY ; *On the Road* de Patrick KERMANN ; *Ça passe* de Christian CARO ; *Rendez-vous en Vénusie* de Sylvie CHENUS ; *L'Homme qui ne voulait pas* de Philippe CRUBEZY ; *Je suis content que vous soyez là* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *De l'amour* de Jean-Louis BAUER ; *L'Accouchement ou mot de coeur* de Bernadette LE SACHE ; *Nous irons à Saint-Nazaire* de Mohamed KACIMI ; *Tiramisu. Petit événement pour deux actrices, une voiture, un tiramisu et une bouteille d'asti spumante* de Catherine ZAMBON ; *Kaiser* de Sophie

LANNEFRANQUE ; *La Femme en rouge* de Alain GAUTRE ; *Stop* de Philippe CRUBEZY ; *L'Homme n'est pas seul* de Marc GIBAJA ; *Tout seul dans ma parenthèse* de Raphaël PEAUD ; *Pink Malibu* de Caroline VIGNAL ; *Maman !* de Gilles GRANOUILLET ; *Une Cigarette pour Isabelle* de Jean CAGNARD ; *L'Appartenance* de Caroline LAMARCHE ; *La Dame blanche* de Luc TARTAR ; *Oui !* de Valérie DERONZIER ; *Caravane et accessoires* de

Yves NILLY ; *Absence de carburateur* de Patrick LERCH ; *Fournitures* de Jean-François SANTORO ; *G.B.* de Gilles AUFRAY ; *Le Pont des Ouches* de Catherine ZAMBON ; *Le Temps nous manque à tous ses devoirs* de Philippe LANÇON ; *Chômeuse go home* de Ricardo MONTSERRAT ; *Quatre de coeur Petite comédie pour voiture à l'arrêt* de Fabienne ROUBY ; *Regardez on nous regarde* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Toute la vie* de Karin SERRES ; *Cessation d'activité* de Sophie LANNEFRANQUE.

9- *Petites scènes pour la démocratie 5*, Carnières/ Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003.

La Bouche de Gérard LEVOYER ; *Rien à faire ?* de Philippe PIERQUIN ; *Des morts en boîte* de Rachel DE PLAEN-KAWENDE ; *Mots interdits* de Jean-Paul ALEGRE ; *Prisonnier 1723* de Catherine ANGENIEUX ; *Chambre à gaz* de Michel DUCOBU ; *Le Boucle* de Christian LOMBARD ; *Comment peut-on être Français ?* de Henri MICAUX ; *Le Philodendron* de Françoise RENARD ; *L'Entretien* de Denis RIGUELLE ; *La Longe* de Marc TARNET ; *Entrevue* de Michel TOLET.

10- *Fragments d'humanités*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2004.

Les Origines de Eddy PALARO ; *Lettres à l'humanité*

de José PLIYA ; *28 avril 1937* de Susana LASTRETO PRIETO, *La Chose (et autres textes)* de Jean-Pierre SIMEON ; *Vent de mai* de Aurélie FILIPPETTI ; *Route 1* de Carole FRECHETTE ; *1943/1970 – Le Manifeste des 343 s.*, de Elsa SOLAL ; *Pitié pour les lapins* de Nathalie FILLION ; *De tombes et d'un garçon* de Fabrice MELQUIOT ; *La Fin de l'Humanité* de Mohamed KACIMI.

11- *La Baignoire et les deux chaises, recueil de 15 pièces courtes*, Paris, Les Éditions

de l'Amandier/Théâtre, 2005.

Les Hommes préhistoriques sont des cons de Pierre BENEZIT ; *C'est tellement bon d'être une femme !* de May BOUHADA ; *L'Art de la fuite* de Joseph DANAN ; *Saint-Pierre sous terre* de Thimotée de FOMBELLE ; *Les Chevaliers* de Agnès DESARTHE ; *Trois personnages en quête d'auteur(s)* de Jean-paul FARRE ; *Les Névrosés* de Léa FAZER ; *Bain de lumière* de Christophe FERRE ; *Taka* de Nathalie FILLON ; *Vu dans un yaourt* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Azincourt* de Pierre-Yves MILLOT ; *Panse-bête* de Christophe PAGNON ; *Dommage* de Jacques SERENA ; *La Fache* de Sébastien TIERY ; *L'Amour d'une mère* de Raphaëlle VALBRUNE.

12- 25 petites Pièces d'auteurs, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007. Publié à



l'occasion des 25 ans des Éditions Théâtrales.

Contient (les pièces sont présentées selon l'année d'entrée de leur auteur au catalogue de Théâtrales) : *La Situation actuelle* de Karl VALENTIN ; *Louis* d'Yves REYNAUD ; *Les Silences d'Eulalie* de Denise BONAL ; *J'ai faim* d'Yves LEBEAU ; *Elles sont parties* de Daniel BESNEHARD ; *Disparitions* de Philippe MINYANA ; *Si d'aventure*...de Christian RULLIER ; *Noires* de Roland FICHET ; *Imbroglio* de Michel AZAMA ; *De la Pizza sauvage* de Françoise PILLET ; *La bonne Distance* de Noëlle RENAUDE ; *Anniversaire en Toscane* de Sergi BELBEL ; *Les Pirates* de Gregory MOTTON ; *Les Récifs* de Michel Marc BOUCHARD ; *Solitaire* de Xavier DURRINGER ; *Les Créanciers* de Koffi KWAHULE ; *Rapt* de Jean-Pierre CANNET ; *Quelque part au milieu de la nuit* de Daniel KEENE ; *Le Tampon vert* d'Aziz CHOUAKI ; *Il faut manger* d'Howard BARKER ; *Ouvre les yeux* de Bruno CASTAN ; *Les Numéros* d'Hanokh LEVIN ; *Ce Matin, la neige* de Françoise DU CHAXEL ; *Le Grillon* de Suzanne LEBEAU ; *Dis-moi que tu m'aimes* de Sylvain LEVEY.



2 - مسرحيات الكتّاب المنشورة بشكل فردي

1- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules. Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

2- BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

3- KOLTES Bernard-Marie, *Tabataba*, *Coco*, (publiés avec *Roberto Zucco* et *Un Hangar à l'ouest*), Paris, les Éditions de Minuit, 1990.

4- GABILY Didier Georges, *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre* suivi de *Trois chansons à deux voix Oratorio/Matériau*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

5- MINYANA Philippe, *Chambres Inventaires André*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993.

6- RENAUDE Noëlle, *Courtes Pièces*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994.

Petits Rôles, Blanche aurore céleste, Lunes, Les Cendres et les lampions, Le Prunus.

7- MINYANA Philippe, *Drames brefs (1)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995.



Un *Prologue*, six pièces numérotées de *UN* à *SIX* et un *Insert (image filmée)*.

8- MINYANA Philippe, *Drames brefs (2)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

L'Ami, *C'est ainsi*, *L'Intervieweuse*, *Deuil*, *Regrets*, *L'Heure du loup*, *(Philoctète)*, *L'Infirme*, *Simagrées*.

9- FICHET Roland, *Petites comédies rurales*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Contient 14 pièces courtes réparties en : « Avec dialogues paquet de 8 « : *Question d'odeur*, *Les Voix de Jeanne*, *Le petit Manteau*, *Plus personne*, *Fissures*, *Mon combat*, *Antipodes*, *La Lune et le chaos*. « Avec vue sur le futur paquet de 5 « : *Fesses maigres*, *La 404 rouge*, *L'Instituteur et l'animal*, *L'Homme futur sera jetable*, *Au-delà os et chair*. Et : *Avec vache (Figures d'un commencement)*.

10- REBRE Isabelle, *Moi, quelqu'un*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 1998.

11- ROUABHI Mohamed, *Malcolm X*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

12- GRUMBERG Jean-Claude, *Les Courtes*, Arles, Éditions Actes sud, collection Babel, 2001.

Les Rouquins, *Les Gnoufs*, *Maman revient pauvre orphelin*, *Hiroshima Commémoration*, *Nagasaki Commémoration*, *Commémoration des commémorations*, *À qui perd gagne.*

13- MADANI Ahmed, *Petit garçon rouge* suivi de *Le Voyage à la mer*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

14- RULLIER Christian, *Les Monologues*, Paris, Éditions Théâtrales, 2001.

Il marche, *C'est à dire*, *Il joue.*

15- SORENTE Isabelle, *Hard Copy*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

16- BECHET Claire, *Suites en ré mineur/Trois soliloques*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

17- DURRINGER Xavier, *Histoires d'hommes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

18- ROBINE Patrick, *La Danse du Séquoia* suivi de *Le Naturaliste*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.

La Danse du Séquoia, *Le Naturaliste*, *Lucayan Beach Hotel*, *Le Tronc d'arbre qui était une planète*, *Comment reconnaître un élan.*

19- VISNIEC Matéi, *Du pain plein les poches et autres pièces courtes*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.



Du pain plein les poches, Le dernier Godot, L'Araignée dans la plaie, Le deuxième Tilleul à gauche.

20- FICHET Roland, *Micropièces Fenêtres et fantômes*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

Ouvrage réparti en : « 1 – Pièces d'identités « : *Pare-chocs, Nue, La Revenante, Culture, Libérateur, La Condition végétale, En trop, Attention au chien, Bâtons, Petit Rembrandt, Sur le dos les morts, Mathilde Forêt, Loterie, Sac, Yeux, Gratuit, Dans la paille, Istanbul, Le Saut dans l'eau, L'Homme nu, Bonbons, Prénom, La Paresse de Olof S., Doigts, Mouette, Raid.* «2 – Croquis» : *Copouler, D'où ?, Bigamine, Que, Le Baiser, Le Cam, Jos Pinsec dit La Pinse, Robic la Grande Gueule, L'autre Kerdoncuff, Guézennec, Ange Maudieu dit Larme-à-l'oeil, Solange Kerminy, Victor Urien, Le Sexe de Dieu, Ah que j'aimerais.* « 3 – Petites valses de mort (dialogues) « : *Jouir de ta mort, Égalité, Massacre dans le Bronx, Voix, Petit-père et petite-mère, Issue.* « Clôture – Chansons « : *Dans la peau, Elle manque de ça.*

13- *Sept pièces courtes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 28, mars/avril 1999.

Glissements de Anca VISDEI ; *Amour 2041* de Claude CONFORTES ; *Au suivant* de Bertrand Marie FLOUREZ ;

Putain de fils de Marc Michel GEORGES ; *Les Pantins de bois* de Pascale MILLANT ; *Ode à la presbytie* de Garance HAYAT ; *L'Usine à écriture* de Jacky VIALLON.

14- *Courtes pièces d'auteurs*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 32,

novembre/décembre 1999.

Le Cri victorieux de la mamelle de Christian RULLIER ; *Il ne faut pas se laisser faire-Bakou-40 ans* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *N'oubliez pas le guide ou faut pas raconter d'histoire(s) (petites scènes de mémoire)* de Bertrand Marie FLOUREZ ; *Inspecteur Scanner* de Gilles COSTAZ ; *Les Baleines de la côte est* de Jean-Marc LANTERI ; *Dragomir au bûcher* de Sylvain GILLET ; *Salle à manger, matraque* de Philippe LIEVRE ; *Mauvais printemps* de Philippe CRUBEZY.

15- *Confessions gastronomiques Monologues*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 38, novembre/décembre 2000.

Le Brognet de Rémi DE VOS ; *L'Homme orange* de Lise MARTIN ; *Le Menu de Frango Twix* de Jean-Michel RIBES ; *Douce aigreur* de Sabine MALLET ; *Le Congri* de Eduardo MANET ; *Gourmandise... verbale* de



Anca VISDEI ; *Bakou et le sandwich* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Tripes et boyaux* de Christian RULLIER ; *Crouchinades* de Christian SIMEON.

16- *Confessions érotiques Monologues*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 53,

mai/juin 2003.

Qu'est-ce que vous faites ? de Rémi DE VOS ; *Sandra s'éveille* de Christian RULLIER ; *Le Roman de la grosse* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Ma nuit avec Elvis* de Lise MARTIN ; *Préliminaire* de Philippe CRUBEZY ; *Cortex* de Jean-François PAILLARD ; *Le Béret rouge* de Louise DOUTRELIGNE ; *Rubato Amoroso* de Bruno ALLAIN ; *Vierge* de Sylvie GRACIA.

17- *Pièces d'auteurs en un acte*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 54, juillet/août

2003.

La Déposée de Malvina MAJOUX ; *La plus grande Trouille du monde* de Philippe DOHY ; *Encouragement(s)* de Sophie LANNEFRANQUE ; *Les petites Bêtes du bon dieu* de Eddy PALARO ; *Le Caillou* de Sophie RENAULD.
RULLIER Christian, *Femmes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 8, novembre-décembre 1995. Triptyque



comprenant : *Le plus beau de l'histoire, Annie part en week-end, Femme.*

18- RULLIER Christian, *Sur tout ce qui bouge (cabaret furieux)*, Marseille, Éditions

Crater, bimestriel n° 24, juillet-août 1998.

Une vie bien agencée, À la bonne Franquette, Le Bon Mot, Le Rescapé, Un Choix pénible, Une Foi inébranlable, L'Appartement-témoin, Un Moment de bravoure, L'Heure du thé, Sur la piste, Les Lignes de la main, La Vie d'artiste, Une Nuit à la belle étoile, Un Acte humanitaire, Que le meilleur gagne, L'Âge ingrat, Réunion de co-propriétaires, La Main heureuse, Un Bail, La Bouche des enfants, Le Brunch, Petit porteur, Le Vif du sujet, La Tombola, Trou la la itou, Persona grata, Les Heures supplémentaires, Fins de mois difficiles, La Loi de la jungle, Le Goûter, Mathématiques modernes, Une Concurrence déloyale, Le Salon de poésie, Les joies de la plage, Les Bancs publics, L'Amour du ciel, Un Débat philosophique, L'Addition, Bals perdus, Le Jour le plus long, Un bon coup d'fourchette, L'Attachement aux valeurs (appendice).

19- MINYANA Philippe, *Reconstitution*, in *Théâtre s en Bretagne*, « Le Théâtre et les gens «, nouvelle série, n°3, octobre 1999, pp. 30-32.



20- BECKETT Samuel, *Pas* suivi de *Fragment de théâtre I*, *Fragment de théâtre II*, *Pochade radiophonique*, *Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers*, *Va-et-vient*, *Cascando*, *Paroles et musique*, *Dis Joe*, *Actes sans paroles I et II*, *Film*, *Souffle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

21- CAMI, *Drames de la vie courante*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert/ARRT/et

compagnie, 1988.

22- DUBOR Françoise, *Anthologie de monologues fumistes*, Rennes, Presses

Universitaires de Rennes, 2005.

23- GOLDONI Carlo, *Le petit théâtre de société*, vol . 1, trad. Nathalie Ledeuil-Miglierina,

E.N.S. Éditions Fontenay-Saint Cloud, coll. Signes, 1994.

24- MOLIERE, *Trois courtes pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

MOLIERE, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Maurice Rat, Paris, Éditions



Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade «, 1965.

25- MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine*, Paris, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil,

Les Éditions de Minuit, 1979.

26- TCHEKHOV, *Pièces en un acte*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles,

Actes Sud, coll. Babel, 2005.

TCHEKHOV, *La Cerisaie*, *Le Sauvage*, *Oncle Vania*, et neuf pièces en un acte, *Théâtre complet*, vol. II, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

27- *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, textes réunis par Giovanni LISTA, trad.

G. Lista et Claude Minot, Lausanne, La Cité-l'Âge d'Homme, 1976.

28- DE BONT Ad, *Mirad un garçon de Bosnie*, trad. Jan Simoen, Paris, L'Arche éditeur, 2006.

29- DE LA HARPE Jean-François, *Œuvres choisies et posthumes de Monsieur de la Harpe, de l'Académie française. Avec le portrait de l'auteur*, Paris, Migneret, 1806.

30- FICHET Roland, *Quoi l'amour*, Paris, Éditions



Théâtrales, 1999.

FICHET Roland, *Boeufgorod*, tapuscrit, 1982.

31- GIDE André, *Le Théâtre complet*, 1, Neuchâtel, Paris, Ides et Calendes, 1947.

Le « Faust « de Goethe traduit par Gérard de Nerval, Édition présentée et annotée

par Lieven D'HULST, Paris, Fayard, 2002.

32- MÜLLER Heiner, *Philoctète*, texte français de François Rey, in *L'Avant-scène*

Théâtre, n°766, 15 mars 1985.

33- PIEMME Jean-Marie, *Le badge de Lénine*, Éditions Actes Sud-Papiers, 1992.

PIEMME Jean-Marie, *Pièces d'identité*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.

PIEMME Jean-Marie, *Eva, Gloria, Léa*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2000.

34- SPYCHER Lionel, *9mm*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

SPYCHER Lionel, *La Suspension du plongeur*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers,

2001.



ترجمة المسرحيات القصيرة

غالبا ما يغفل المترجمون المسرحيون مسألة الترجمة الحركية أي ترجمة النص المســـرحي القصير وفقا لطريقة إخراجه وإمكانية إلقاء الكلام على الخشـــبة. إن هذه الملاحظة لا تعني أبد تحميل النص المسرحي مضامين وأبعادا أخرى خارجة عن محتواه بل على العكس تهدف لنقل الجانب الحركي الذي يميزه. فالنص المســـرحي يتميـــز بأنه نص «ناقص» كما تقول الناقدة الفرنســـية أنّ أوبرســـفيلد[1] لأنه مكتوب ليعدّ على الخشبة وبالتالي يتعدى كونـــه مجرد نص أدبي، وهنا فإن ترجمته تســـتوجب التفكير بكيفية إعداده على الخشـــبة. هذه الفكرة لا تعني إلزام المترجم برؤية العرض المسرحي قبـــل ترجمة النص فهذا الأمر قد لا يكون غالبا ممكنا، بل على المترجم أن يدرك الطبيعة الخاصة للنص المسرحي.

إن هذه العملية، أي الترجمة وفقا لحركات الممثلين على الخشبة، تتحقق عبر طريقتين:

الأولـــى: ترجمة الإيضاحات النصية بشـــكل جيد وعدم اختصارها فهي تمثل الطرق الرئيســـة التي تســـير عليهـــا كلمات النص المســـرحي. هذه الملاحظة تشـــمل على وجه الخصوص النصوص المسرحية التي تكثر فيها الإيضاحات النصية التي تشكل امتدادا لكلام الشخصيات وبالتالي فإن فهم ذلك الكلام لا يتم إلا من خلال فهم حركتهم على الخشـــبة. وهنا نشير إلى أن الكتابات المســـرحية المعاصرة بدأت تعطي هذه الإيضاحات مساحات واسعة خصوصا بعد الحقبة الطليعية في الستينيات من القرن المنصرم.

---

(١) Anne Ubersfel، Lire le théâtre I. Ed. Sociales/ Messidor، ème édition، ١٩٨٢.

الثانية: في حال ندرة هــذه الإيضاحات يجب على المترجم الانتباه إلى بنيــة النص المســرحي بحد ذاتها أي يجب أن يراعـــي طبيعة الكلام الذي يســتخدمه الكاتب المســرحي. يجب أن يطوع قدراته لخدمة النص الذي يترجمــه متنكرا لذاته فلا يضع في ترجمته تعابير يفضلها أو أكليشــيهات جاهزة لدى رؤيته لكلمة أو لمصطلح ما.

وفي هذا الســياق نتســاءل: ما هي صعوبات العمل المســرحي؟ و «ما هي الشــروط التي يجب توافرها في من يقوم بترجمة الأعمال المسرحية؟ إنها تحتــاج إلى التأنق ومزج روح المترجم بروح المؤلف. وهي تحتاج أيضا إلى درايــة عميقة بالموضوع وباللغة المنقول منهــا. يجب أن يكون مترجم النصوص المســرحية مبدعا فالنص المسرحي يعتبر، من حيث المضمون وشــكل التعبير، كائنا حيا، ديناميا، حيويا ومتطورا. فهو يتكون من شــبكات دلالية معقدة تجعل من تعدد القراءات، دون هدم البنيات، أمرا ممكنا بحيث إن الترجمة المسرحية تظل، إذن، أكثر من أي نوع من أنواع التحويل والنقول، اقتراحا ذاتيا إلى حد بعيد.

غالبا ما يكون العمل المسرحي غير قابل للترجمة لصعوبة إيجاد نسخة مطابقة له، واســتحالة إعادة إنتاجه مع الحفاظ على كل تشعبات اختياراته الأصليــة. الترجمة المســرحية لا يمكن أن تكــون إلا إنتاجا لعمل آخر، أي لنص مســتقل له نفس الوضع الاعتبــاري. ليس المهم، في هذه الحالة، هو استنســاخ النــص الأصل، بل هــو إنتاج أصل جديد يحل محلــه. وهنا فإن مترجم المســرح يقوم دائما بإنتاج نص مســرحي آخر ما دام هناك تجاوز للحرفية، وما دام هنــاك تحويل وانزياح، أي بعبارة أخرى تملك. فالمترجم المسرحي مجبر، بمعنى من المعاني، على أن يكون حرا، ربما أكثر حرية من زملائه المترجمين في المجالات الأخرى لكنه يبقى خاضعا لبعض القواعد

حتى يظل التلاقي بين النصوص أمرا مضمونا. هذه الحرية في الترجمة ترتبط بشكل أساسي في كون النص يترجم لكي يمثل على الخشبة وليس فقط للقراءة. إذا كان الأدب يحقق جزءا من التفاعل عبر الترجمة والتناص بمفهومه التداولي، فالمسرح لا يكتفي بترجمة النصوص فقط، بل يهتم بإعادة إنتاج هذه النصوص على شكل عرض مسرحي ينتمي إلى بيئة مغايرة ويبنى على شكل حوار لنص ينتمي إلى ثقافة أخرى.

ترجمة النص المسرحي وفقا للحركة على الخشبة

يجب عدم الاكتفاء باستخدام القاموس في ترجمة النص المسرحي واعتباره أداة كافية لنقل النص من لغة إلى أخرى وإنما يجب أن ينتبه المترجم المسرحي إلى الإيضاحات النصية التي تحدد حركة الممثلين على الخشبة وبالتالي يكون لها تأثير كبير على طريقة كلامهم. وهنا فعلى هذا المترجم علاوة على إتقانه للغتين المنقول منها والمنقول إليها أن يَحضر الكثير من العروض المسرحية بحيث يتثنى له فهم لعبة الممثلين على الخشبة. وعليه فإن إدراك أهمية الإرشادات النصية كحامل لكلام الشخصيات ومحرك أساسي للحدث المسرحي يدفع المترجم لنقل روح النص وفقا لمقتضيات هذا الأخير ولكيفية توزع الكلام على الخشبة. بهذا الأمر يمكن للشخصيات أن يعيشوا النص المترجم كما لو أنه كتب بلغتهم ودون أن يشعروا بثقل كلماته. مثال: في مسرحية هاملت، بعد أن يقتل هاملت عمه، يتقدم إلى الخشبة ويقول «Here»، ترجمت هذه الكلمة بـ «هنا» وهذا خطأ لأنه لم ينتبه لأهمية عودته إلى الخشبة ودلالاتها الحركية فعليه أن يترجمها بـ «ها قد عدت» أو «ها أنذا» بحيث يتم التعبير عن تلك الحركة. وهكذا ينبغي على المترجم أن يعتني بترجمة النص المسرحي بأكمله كما يراه في النص بما فيه الإيضاحات النصية التي تشرح توضعات الشخصيات على الخشبة. يجب على المترجم المسرحي ألا يتعامل مع

النص المسرحي كونه عملا أدبيا فقط بل يجب العمل عليه وفقا لآليات إخراجه في اللغة المنقول إليها. بعبارة أخرى الصفة الأدبية للنص المترجم قد تبعده عن عفويته وبساطة اللغة التي كتب بها.

مثال: A la Renverse[1] مسرحية للكاتب الفرنسي ميشيل فينافير، بدلا من ترجمة العنوان أدبيا بـ «رأسا على عقب» (من دون أن ننكر وجود العبارات الأدبية التي تفيض بها المسرحية) يجب ترجمته بـ«بالمقلوب». هذه الكلمة مستمدة من محتوى المسرحية التي تسرد وقائع شركة إنتاج أدوات تجميل أصيبت بالإفلاس بعد أن أصيبت امرأة بمرض جلدي لدى استعمالها مواد التجميل التي تنتجها الشركة وبالتالي فإن وضع هذه الشركة قد أصبح بالمقلوب.

مثال: تترجم الكلمة الفرنسية Espace أحيانا بكلمة «مكان» بالعربية. وهذا غير صحيح لأنها تعنى في المسرح بالفضاء.

مثال: تترجم عبارة Quel bruit بـ« يا لتلك الضجة» وهي ترجمة أدبية ترفع من مستوى شعرية النص. لكن على الخشبة يستحسن أن تترجم بـ«يا للضجة» حيث إن الممثل لا يشعر بثقل العبارة الأولى.

مثال: تترجم جملة Nous n'avons pas tout à fait les mêmes définitions sur ce point.

«ليس لدينا التعريف ذاته لهذه النقطة» وهي ترجمة أدبية لأن كلمة ذات تعتبر توكيدا معنويا لكلمة التعريف. الأحرى ترجمة الجملة بطريقة تسهل قراءتها على الخشبة «ليس لدينا نفس التعريف لهذه النقطة».

لا بد من توافر مواصفات بعينها فيمن يقوم بالترجمة المسرحية، إذ

(١) Michel Vinaver، A la Renverse، Ed. L'Arche، Théâtre complet، ٤، Paris، ٢٠٠٢.



لا تكفـــي معرفته باللغة الأصلية للنص معرفة أكاديمية، بل تلزمه ممارســة واعيــة متفهمة لمدلولات الألفاظ في تلك اللغة، مع دراســة دقيقة للزمان والمــكان والخلفيات الاجتماعية والنفســية التي كتب فيهــا النص. وأيضا دراســة لغوية دقيقة لمدلولات الألفاظ، في اللغــة التي يترجم إليها. إذ إن للمســرح لغته الخاصة، فيها تناسق شديد بين اللفظ مع غيره من الألفاظ، وبين اللفظ وإيقاعه الدرامــي، مع إدراك لفنون البيان والبديع في اللغتين. يقول جان فيلار: «النصوص المســرحية الجيــدة تحافظ على إيقاع معين. عموما يصعب على المترجم إيجاد هذا الإيقاع. شخصيا أحبذ النص الذي ينطوي على نفس واحد. وللأسف معظم النصوص المترجمة لا تتنفس»[1].

في هذا الإطار يفضل أن يكون مترجم المســرح «دراماتورج» يتقن اللغة الأجنبية التي يترجم منها ويفضل أن يقوم بهذا العمل مع مخرج العرض الذي يمكن أن يقدم له الإيضاحات اللازمة المتعلقة بخروج ودخول الشــخصيات علــى الخشــبة وطريقة كلامها وبالتالــي فإن هذه التفاصيــل تقتضي لغة مسرحية تتناسب مع لعبة الممثل.

علــى مترجم المســرح «الدراماتــورج» التعامل مع النــص بنظرة فنية عصرية، فيعيد تشكيلة البناء الدرامي بحس متفرد، وإعادة صياغة الحوار، مــع اختصار فني بليغ للحوارات المطولة، التي لم يعد للجمهور اليوم طاقة على ســماعها، أو الإصغاء لها، مع مراعاة إمكانية الممثلين في التعامل مع لغة ميســرة متداولة، مع إعادة ترتيب الأحداث، والمشاهد، والنهاية، حتى يحدث إيقاعــا حيويا من الناحية الفنية، كل ذلــك من دون الإخلال بأمانة المترجم في التعامل مع النص.

(١) جان فيلار، «حول التقاليد المسرحية»، دار لارش، باريس، ١٩٥٥.



يجب على المترجم أن يضع نصب عينيه استخدام لغة تجري على لسان الناس، ألفوها، وأنسوا إليها، وغير مجهدة في محاولة تتبع مغزاها، وذلك من خلال حوار يتسم بالرشاقة اللفظية، مع مواءمة الألفاظ للسياق العام، وللإيقاع الدرامي النابض بالفن، والتركيبة الشخصية، وهذا الأمر لا يتم إلا من قبل شخص يتوافر لديه الحس الدرامي، والمعرفة بأحوال الحركة المسرحية، وظروف الإنتاج. بتوافر هذه الشروط تتحقق له المصداقية الدرامية من خلال رؤية متكاملة للنص من حيث مفرداته، مع الاهتمام الفني لإبراز مفهوم النص وعناصره الأساسية.

الترجمة فن قائم بذاته، يغذي المسرح بروائع الإبداع العالمي، وهي ترجمة تفسيرية درامية، تفسر النص، وتعيد صياغته، يقوم بها خاصة ممن لهم الحسّ الدرامي مع معرفة دقيقة باللغتين، ولا بد للمترجم أيضا من معرفة بفن التمثيل المسرحي، مدركا أنه يؤدّي رسالة سامية في تفاعل الحضارات، وحوارها الدائم، يختار مفرداته بعناية، ويوظف أنسب أشكال اللغة سواء أكانت فصحى أم عامية ويترجم إليها. وهكذا لا بد من تكامل عناصر الترجمة المسرحية بعينها حتى تحقق هدفها المنشود بعيدا عن النقل الحرفي.

يقدم بعض المترجمين المسرحيين ترجمات تلخيصية لا تتناسب مع روح النص فهم يغيرون في تركيب الجمل والكلمات التي ينقلونها إلى اللغة لأخرى وذلك وفقا لمقتضيات القافية والوزن. وبالتالي فإن الحوار المسرحي يبدو غير متوازن وبعيدا عن المضمون الأصلي وروح النص، الذي قصده الكاتب بتركيبات حواراته. وفي هذا السياق إن استخدام الألفاظ الطنانة يراد به التأثير في المتلقي وتقديم نص مترجم يهتم بالصيغة الشكلية أكثر مما يحافظ على المستوى اللغوي والأداء المسرحي للممثلين على الخشبة.

هذه الترجمة لا ترقى إلى مستوى الإبداع الذي يحرص الكاتب على سبكه وبالنتيجة فإن رموز العمل الدرامي تضيع ويتلاشى البعد الجمالي الذي يحتضنه النص الأصلي.

فترجمة النص المسرحي يجب أن تراعي نقل الأحاسيس والمشاعر من دون إرهاق النص بالعبارات الرنانة الغريبة عن ماهية وطبيعة العمل بحيث إن الممثلين سيضطرون في نهاية الأمر للتكيف مع النص المترجم وفقا لما يقدمه المترجم أي التمثيل بأصوات مستعارة متشنجة تقيد الحوار. فعندما لا يشعر الممثل بروح النص إنه سيعتمد على قدراته الشخصية وخبرته في التعامل مع النصوص الأجنبية لإيصالها للجمهور. هذا الأمر قد لا يتم في غالب الأحيان فعندما لا يسمع الجمهور النص بشكل واضح وعندما لا تصل له عبارات واضحة نتيجة عملية الترجمة الحرفية فإن مسألة التواصل بينه وبين الممثل ستفقد أهم مرتكزاتها وبالتالي لا يحدث التفاعل المرجو منه الذي يعتبر من أهم غاية من غايات العمل المسرحي.

إن الترجمة المسرحية تقودنا للتفكير على طبيعة النص وماهية العمل المسرحي وكيفية إعداد النص لتحويله إلى عرض وبالتالي أهمية إلقاء الكلمات على الخشبة وتلقيها من قبل الجمهور. هذا التلقي لن يتكامل إلا عند وجود نص متماسك البنيان. يجب إعطاء الأولوية لترجمة الدلالة الحركية للنص المسرحي قبل بعده الأدبي بحيث يتكيف مع ظروف العرض على الخشبة حين يؤديه الممثلون أمام الجمهور. على المترجم أن ينقل للمخرج لغة العرض التي يمكنه التعامل معها أثناء إخراجه للنص. فحركات وتوضعات الشخصيات التي تصفها الإيضاحات النصية تمثل جزءا لا يتجزأ من النص المسرحي وإن فهم هذه الإيضاحات يسهل عملية الترجمة ويعطي للنص المسرحي دينامية حركية تجعله أقرب للنص الأصلي. على المترجم



أن ينقل لنا اللغة الشفهية والحركية التي ينبض بها النص وبذلك يكون قادرا علـــى حمل روح النص من لغة إلى أخرى محافظـــا على الكيمياء التي كتب فيها. إن الترجمة خيانة لكنها خيانة جميلة.

أمثلة عن عروض مسرحية قصيرة

١- «صلاة من أجل بتول»

مسرحية للكاتب الأميركي ويليام فولكنر

إخراج جاك لاسال

لاقت مســـرحية «صلاة من أجل بتول» حضـــورا مميزا في بعض المدن الفرنســـية حيث قدم المخرج جاك لاســـال رؤية إخراجيةً لهذه المسرحية التي كتبها الكاتب الأمريكي فولكنر عام ١٩٥١ وأعدها بالفرنســـية الكاتب الفرنسي ألبير كامو عام ١٩٥٧. إن هذا التبادل الثقافي بين هذين الأخيرين يبرهن على ســـمّو الأديبيـــن العملاقين فولكنر وكامو وعلـــى البعد العالمي للمواضيع الإنســـانية التي تخص البشر أينما وجدوا. في مكان ليس ببعيد عن مســـرح الأتينيه قام الأديب الفرنسي ألبير كامو بعرض مسرحيته للمرة الأولى والتي أشـــرف على إخراجها شـــخصيا في مســـرح ماتوران مارسيل هيـــرراد. كان ذلك في العشـــرين من أيلول عام ١٩٥٧ مـــع الممثلة كاترين سيللر. لاقت المسرحية آنذاك نجاحا كبيرا حتى بلغت عدد العروض قرابة ستمائة عرض أغلبها في الأقاليم الفرنسية المختلفة وفي أفريقيا.

تجتمـــع فـــي هـــذا العمل المســـرحي المشـــوق للغايـــة إثـــارة الرواية البوليســـية وعظمـــة التراجيديـــا الإغريقية علـــى حد ســـواء. ولا يمكننا فهـــم قصة هذه المســـرحية مـــن دون أن نرجع إلى روايـــة فولكنر «المكان



المقــدس» التي كتبها عــام ١٩٥١. وتدور أحداث هــذه الرواية حول قصة الفتــاة تامبل دارك، وهـي شــابة تتحدر من عائلة جيــدة، فبعد أن تعرضت تامبل إلى حادث ســيارة كان يقودها عشــيقها غوان المدمن على الكحول، وجــدت لهــا ملجأ عنــد عائلة أخــرى البوتليفيــرز، وهي عائلة مشــهورة بجســارتها وســمعتها الحســنة. وهناك اختطفت تامبل ثم تم ســجنها من قبــل أحد اللصوص بوبــاي في بيت معــزول تماما عن العالــم الخارجي. في مســرحية «صلاة من أجل بتول» نجد تامبل، بعد أن عانت من السجن، متزوجــة من غوان الذي كان مســؤولا عن الفضيحة التــي ألمت بها. يرفع الســتار على مشهد إدانة الخادمة السوداء نانســي مانيفو التي كانت تربي الطفلــة حيث إنها اتهمــت بقتل هذه الأخيرة. لكن، وفي اليوم الذي ســبق تنفيذ الحكم، ذهبت تامبل، مدفوعة بنصائح محامي الخادمة السيد غافان، إلــى حاكم المدينة كي تلتمس العفــو لها. ومع أنها اعترفت بالحقيقة كاملة وأنها أهملــت طفلتها عندما خرجت مع زوجها تاركــة إياها وحيدة فماتت الطفلة فــي البيت، فإن ذلك لم يمنع من إدانــة الخادمة التي كانت ضحية بريئة لكذب تلك المرأة وزوجها. أما الخادمة التي كانت على يقين أن عقوبة الموت ظالمة كانت تأمل بذلك الموت الخلاص الروحي لنفسها والتطهر من كل الذنوب التي فعلتها في حياتها.

تركز هذه المسرحية على القمع الأخلاقي والعنصري اللذين كانا يسودان في أميركا في بداية القرن العشــرين، وذلك بإضافة بعد رمزي للتراجيديا الإغريقية. يحاول جاك لاســال في رؤيته الإخراجيــة هذه أن يعطي للعبة الممثل منظورا جديدا يعتمد على تقنية الازدواج على المسرح. وهكذا فعلى الخشبة المنارة بإضاءة خفيفة خادعة للبصر، والتي تشكل مرآة كبيرة أحد جدرانها، يؤدي أبطال المســرحية أدوارهم فيقتربون ويبتعدون عن مقدمة



المسرح وكأنهم أطياف سينمائية تتحرك بحركة بطيئة مثقلة بشعور الذنب تجاه الجريمة الذي يهيمن على روح العرض.

تكتشف المشاهد في هذه المسرحية أحداث اليوم الأخير الذي يسبق حكم الإعدام بحق الخادمة، كما تبوح تامبل بالسر المكتوم الذي يلاحق ضميرها ويكبلها بشعور الذنب والألم. وفي هذا الصدد تبدو المواضيع التي يطرحها فولكنر واضحة في المسرحية: كالشعور بالذنب وتأثير الألم والرغبة في التطهير والتخلص من الذنوب. كان ألبير كامو قد ذكر تأثير التراجيديا الإغريقية في هذه المسرحية، فالشخصيات الفولكنرية عليها أن تعيش مع تلك الخطيئة الأصلية وأن تقبل بقدرها وهنا تبرز شخصية الخادمة السوداء نانسي، التي كانت عاهرة في شبابها، فهي تمثل إرادة التطهير عبر قبول العقاب حيث إنها قبلت الموت كي تنقذ سيدتها البيضاء. ورغم الأعذار التي كانت تتذرع بها تامبل، لم يتمكن أحد، حتى زوجها، من منعها في التدخل لدى الحاكم لإنقاذ الخادمة نانسي مانيفو ولالتماس الرحمة من أجلها ولتخفيف العقوبة عنها. دون جدوى!

إن إعداد «صلاة من أجل بتول» لا يختلف كثيرا عن إعداد تراجيديا إغريقية حيث إن الخطيئة والقدر هما الموضوعان الرئيسيان اللذان تدور حولهما أحداث المسرحية. ويمكننا أن نجد نقاطا مشتركة بين فولكنر وألبير كامو له، فالاثنان أديبان كبيران يبجلان الحب والمرأة لكنهما يبتعدان في نقطة أساسية وهي المشاعر الدينية. ففي المقدمة التي كتبها كامو لإعداد المسرحية، نراه يشرح الأسباب التي دفعته لتغيير المشهد الأخير والذي تفصح فيه الخادمة السوداء نانسي عن إيمانها القوي وتعلقها بالمسيح. ولكنه لم يستطع أن يغير صورة القداسة التي أعطاها فولكنر للخادمة السوداء. تقول الممثلة ماري جوزي كروز أن اختيارها لتأدية دور

بطلة المســـرحية تامبل يحمل الدور عبئا خاصا يتمثل بالشعور الذنب تجاه مجتمـــع الخطيئة التي يمكن أن يذهب ضحيته أبرياء تماما كحالة الخادمة في المســـرحية، إضافة إلى أنها مسؤولية مهنية وفنية عالية وتكريس كامل لمملكة المســـرح باعتبار أن العمل يحمل توقيـــع الكاتبين الكبيرين فولكنر وكامو.

بعد أن قدم المخرج جاك لاســـال مسرحية «مدرســـة النساء» لـ موليير عام ٢٠٠١، عرض عليه مســـرح الأتينيه إخراج «صلاة من أجل بتول»، هذا العمـــل الذي يحتاج جهـــدا كبيرا خصوصا وأن المســـرحية كانت قد كتبت مرتين، مرة بقلـــم فولكنر في صيغة أولية، والثانية على يد ألبير كامو وهي صيغة معدة للعرض. وهذان الكاتبان كانا قد أذكيا ذاكرة جاك لاسال الذي يعبر عن ســـعادته العارمة كونه احتفى بهما في وقت واحد. جاك لاسال هو أحد أهم المخرجين المعاصرين في فرنســـا، أســـس أســـتديو المسرح في فيتري عام ١٩٦٧ وعمل فيه طوال خمسة عشر عاما حيث قام بإخراج كثير من النصوص الكلاســـيكية لـ موليير وماريفـــو وغولدوني، إلى أن اتجه إلى إخراج النصوص المعاصرة لأمثال ميشـــيل فينافيـــر، كروتز، كونديرا. كما كتب مسرحيات عدة مثل: «زوج من أجل الشتاء»، «بطاقة بحث».

٢- «أحدهم سيأتي» للكاتب النرويجي جون فوس

عرضت مســـرحية «أحدهم ســـيأتي» في مهرجان أفينيون المســـرحي ٢٠٠٦ حيـــث قدم المخرج اللبناني نبيل الأظـــن رؤية إخراجية جديدة لهذه المسرحية التي كتبها الكاتب النرويجي جون فوس عام ١٩٩٦.

تقدم لنا المسرحية موقفا بين رجل وامرأة فهما اشتريا منزلا على جزيرة نائيـــة معزولة عن العالم الخارجي. وهمـــا الآن لوحدهما « أحدهما مقابل

الآخـــر» كما يقول الزوج. وفجأة ينتاب المرأة إحســـاس غريب بأن أحدا ما ســـوف يأتي فتبدأ الحديث عن ذلك الأمر وكأنه أكيد وقريب فتتساءل أمام الرجـــل: ماذا لو أتى أحدهم؟ بدأت تلك الفكرة تشـــغل بال الاثنين فيحاول الرجل مرارا تطمينها مذكـــرا إياها بأنهما بعيدان عن الآخرين وأن لا أحد يعرفهمـــا في تلك الجزيرة البعيدة والنائية. وفعلا يأتي شـــخص غريب إلى المنزل، إنه الجار القريب منهم وابن مالك ذلك البيت الذي اشتراه الاثنان. يبدأ ذلك الشـــخص بالتدخـــل في حياتهما الهادئـــة وبالتعرف عليهما رغم امتعـــاض الرجل وحذر المرأة. تدور أحداث المســـرحية في نفس المكان: المنزل الجديد الذي اشـــتراه الاثنان ليرتاحوا فيه بعيدا عن ضوضاء العالم وصخبه. لذلك المنزل أهمية بالغة في المسرحية خصوصا أنه حاضر بقوة في حديث الزوجين ويبدو لأنه مازال مسكونا من قبل مالكيه القدامى.

يمثل قدوم الرجل الثالث كالحدث الذي يقلب صفاء ذلك المشهد الساكن بين الزوجين ويدل على هشاشتهما تجاه العالم الخارجي. فمنذ ظهوره يبدأ الرجل باتهام المرأة خصوصا عن سبب تساؤلها إذا كان أحد ما سوف يأتي. يحاول الكاتب جون فوس في هذه المســـرحية أن يقدم شكلا دراميا جديدا عبر الكتابة الدقيقة التي تنقل موقف بين اثنين يشغلهما وجود ما في مكان ما في هذا العالم. فالمســـرحية تفيض بالشعرية العالية والإيقاع الموسيقي الذي يميز الكلمات والجمل المتكررة. الدراما في هذه المســـرحية ليســـت علـــى مســـتوى الحدث بل هي محمولـــة باللغة التي تعلن قدوم شـــخص ما وعندما يأتي ذلك الشـــخص يصبح الأمر واقعا وكأن التفكير بشيء مجهول والحديث عنه يؤدي إلى حضوره بعد وقت قصير. وهكذا فإن الشـــخصيات تبدو وكأنها أطياف خفيفة الظل على الخشـــبة في مكان محدد أي مرتبط بزمـــن ما فالزمن هو الحاضر المطلق الـــذي يمكن أن يعيش فيه أي اثنين.



اعتمد المخرج على الخشبة العارية من أي ديكور وقد استخدم الظل في بعض المشاهد ليؤكد عزلة هذين الاثنين.

يقول المخرج نبيل الأظن في مقابلة أجريناها معه حول العرض: «فكرة المسرحية في المشهد الأول عندما يخرج الاثنان من الظل ويأتيان باتجاه الجمهور. البيت هو الجمهور والبحر هو الجمهور وهما ينظران باتجاهه. هناك شيء مهم في هذا العرض هو أن هذا النص مملوء بالموسيقى وهو مكتوب ليمثل في الحاضر وليس في الماضي لذلك لا يوجد هناك حرية كاملة في الإخراج. المكان هو مكان ميتافيزيقي تمثل فيه الشخصيات أدوارها. أما عن الشخص الثالث فهو يمثل الواقع باعتبار أن له علاقة بالبيت وبالماضي وبالنقود. هذا لا يعني أن الاثنين ليسا واقعيين، لكنهما معزولان عن الآخرين في الجنة التي تصوراها، إنهما تماما كآدم وحواء.الشخص الثالث هو خيال الاثنين، فالمرأة تخيلت أنه سيأتي فأتى. المسرحية تدور بين الخيال والواقع وهي تمثل الكائن الإنساني في عزلته وآماله وأوهامه. أما عن الإيقاع فقد قلت للممثلين بتأدية أدواره ببطء وكأنهما يسيران في مكان خال من الجاذبية».

المخرج نبيل الأظن: من مواليد مدينة بيروت حيث تخرج في معهد الدراسات السياسية في جامعة سان جوزيف. استقر في باريس منذ العام ١٩٧٨ حيث بدأ مشواره مع المسرح وحصل على إجازة في الدراسات المسرحية من جامعة باريس الثالثة السوربون الجديدة. وقد بدأ تجربته الإخراجية منذ ذلك الحين فأخرج نصوصا باللغة الفرنسية لكتاب كثر مثل هارولد بينتر، ماريفو، تينسي وليامز. في عام ١٩٨٦ أسس فرقة «البركة» وأخذ على عاتقه إخراج نصوص لكتاب أوروبيين. معاصرين مثل: كلير بيشيه فأخرج مسرحيتها «مساء الجنرال»، كارول فريشيت «طوق هيلين»،



دانيال دانيس «جسر الحجارة وجلد الصور»، إينزو كورمان «برلين: راقصك هو الموت». أخرج مســرحيات مترجمة للغة العربية مثل: «ثعلب الشمال» لـ نويل رونود و«مهاجر بريســبان» لـ جورج شــحادة الذي قدمها في مهرجان بعلبك الدولي.

الكاتب جون فوس: ولد عام ١٩٥٩ في النرويج، وقد بدأ بكتابة الروايات والقصص والشــعر كما كتب أيضا قصصا للأطفال. كتب للمسرح منذ عام ١٩٩٤ فكانت أول مسرحية «لن نفترق أبدا» الذي كتبها بناء على طلب المخرج النرويجي كاي جونســون Kai Johnsen. وبعد هذه التجربة المســرحية، كتب مجموعة مسرحيات منها «الاسم» عام ١٩٩٥، «الطفل» ١٩٩٧، «زيارات» عام ٢٠٠٢ . أول من أخرج مســرحية «أحدهم ســيأتي» المخرج الفرنسي كلــود ريجي Claude Régy عام ١٩٩٩ في مســرح الأماندييه في باريس Théâtre des Amandiers وقــد قام هذا المخرج بإعداد روايتين لهذا الكاتب هما ميلانكوليا ١، ميلانكوليا ٢ Mélancolia II، Mélancolia I . حصــل الكاتب على جائزة "إبســن" للكتابة المســرحية عام ١٩٩٦ وقد ترجمــت مســرحياته إلى عدة لغات كما عرضت في عــدة عواصم أوروبية وعالمية.

٣- «الحب المستحيل»

للكاتب أندريه بينيديتو ومن إخراج المخرج اللبناني عصام بو خالد.

عرضت مســرحية الحب المستحيل للكاتب الفرنســي أندريه بينيديتو ومن إخراج المخرج اللبناني عصام بو خالد على خشــبة مســرح "كارم" في مهرجــان أفنيون صيف ٢٠٠٦. أدى الفنــان الإماراتي حبيب غلوم العطار دور الرجــل الذي يتكلم باللغة العربية بينما يقوم ممثل آخر بترجمة مقاطع



من كلامه إلى الفرنسية وذلك حرصا على تقديم المسرحية بالفرنسية للجمهور الفرنسي. أما الممثلة اللبنانية الأصل ريتا عون التي تؤدي دور الفتاة فتتكلم باللغة الفرنسية والعربية وتتوجه بذلك للجمهورين الفرنسي والعربي على حد سواء. تدور أحداث المسرحية حول قصة حب مستحيلة بين فتاة فرنسية من أصل لبناني وشاب عربي من الإمارات حيث إنهما من بيئتين مختلفتين تماما لكن الحب يجمعهما فيتحاور الاثنان حول إمكانية اللقاء وتتويج تلك العلاقة الجميلة بالزواج. يبقى ذلك الحب على صعيد الحوار ويقتنع الاثنان بأن قدرهما مختلف رغم الرغبة القوية لكليهما في العيش تحت سقف واحد.

أجمل ما يميز تلك المسرحية هو ذلك اللقاء بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية من أصل شرقي، فهي تعبر عن لقاء بين حضارتين إحداهما شرقية والأخرى غربية وكل ما ينتج عن ذلك من تقابل للمفاهيم والأفكار التي تميز كل واحدة. فالشاب لا يكف بالحديث عن مجتمعه وعاداته خصوصا وأنه ينحدر من أسرة محافظة للأهل دور كبير فيها، وهذا ما تذكر به الممثلة الإماراتية أشواق التي تؤدي دور الأم. ففي أحد المشاهد تقابل الأم الفتاة وتدافع بقوة عن ولدها، فهي تعتبر أن ذلك الحب هو ضرب من ضروب المستحيل. يبدو جليا في حديث الأم أنه ليس من السهل أن على المجتمع الشرقي الذي يفخر بعاداته وتقاليده أن يتقبل زواج ابنها من فتاة أجنبية. ولما كان الحب هو موضوع هذه المسرحية فهو يأخذ صبغة عالمية لا يحدده مكان وزمان حيث أن هذا اللقاء بين الرجل و المرأة يمكن أن يتم بين أي اثنين من ثقافتين مختلفتين.

عن أهمية اللقاء والتواصل بين الشعوب يقول الممثل حبيب غلوم العطار: «إن المسرحية تجمع ذلك المثلث الثقافي بين الإمارات ولبنان

وفرنســـا، إننا نتكلم عن حوار الحضارات الــذي نفتقده في الوقت الحالي. من وجهة نظري السلوك الإنســاني واحد في كل مكان فالمسرحية تعرض موقفا مهما من هذا الســلوك المتمثل في اللقاء بين شــاب وشابة يتحابان رغــم اختلاف ثقافتيهما وبالتالي فنحن نكتشــف البعد الإنســاني لديهما. حوار الثقافات بين العربي والفرنسية في هذا العرض يتمثل في هذا اللقاء لأن الناس ترتبط ببعضها عن طريق المشــاعر. المســرح الحقيقي يناقش الهم الإنساني الواحد الذي يجمع البشر وكما رأيت معي في المظاهرة التي نظمــت منذ يومين في أفينيون لدعم لبنان، رأينا كيف يتظاهر الفرنســيون ويشعرون بآلام الشــعب اللبناني. التواصل مهم جدا بين الشعوب والمسرح هو أهم وسائل هذا التواصل مع ثقافات الشعوب الأخرى، وهنا تكمن أهمية هذه المسرحية».

٤- مسرحية «غرف»

للكاتب الفرنسي فيليب مينيانا، إخراج كارولين فايس.

عرضت هذه المســرحية في مهرجان أفينيــون صيف ٢٠٠٦ من إخراج كاروليــن فايس. ســبق وأن قدمت المســرحية في مهرجانــات عديدة في عدة مدن فرنســية مثل باريس، روان، أورياك، حيث تحاول الفرقة أن تجد حضــورا لها في أحد أهــم المهرجانات الفرنســية والأوروبية. يتركز عمل فرقة "تيســام" على التجريب الذي يتجلى بكثرة الحلول الإخراجية الجديدة للمســرحية وهذا الأمر نلمســه عبر اســتعمال الأقنعة وإدخال مقطوعات موسيقية متنوعة الإيقاع بين فواصل العرض.

يستلهم الكاتب فيليب مينيانا نص "غرف" من وقائع الحياة اليومية حيث



إن كتابتــه تحاكي الواقــع وتعلق عليه وهو بذلك يحملها رســالة اجتماعية تلتزم بإيصال كلام النســاء إلى المجتمع. لا تتقيد تلك النســاء بنمط معين من الكلام فاللغة التي يتكلمنها بسـيطة وخالية من التعابير اللغوية الجاهزة فهن يتكلمن عن أشــياء لا تخطر على بال الجمهــور ومن هنا فإننا نتفاجأ دائما بما يمكن أن يقلنه بين الجملة والأخرى. تقف تلك النسوة على هامش المجتمــع أو بالأحرى على مســافة منه فنراهن يتكلمن عن أشــياء غريبة ومألوفة في نفس الوقت. وهكذا فإن تلك الشــخصيات النســائية تبدو في حالة من الاعتراف المســتمر فالعرض يندرج في مسرح الكلام الذي يخلو من أي حدث بل إن الحدث الوحيد في هذه المسرحية هو الكلام.

في هذه المســرحية نرى ســت نساء يظهرن على الخشــبة الواحدة تلو الأخــرى وتروي كل منهن قصصا من حياتهــا اليومية والخاصة حيث إنهن يعشن في مدينة سوشو الفرنسية والتي توصف بجوها الصناعي. في مدينة سوشــو الصناعية تلتقي أقدار تلك النســاء الست اللواتي يبحن باعترافات لمواقف من الشك والألم والحب في حياتهن التي تأخذ منحى مختلفا حيث إنهن يعملن في مصنع السيارات بيجو. ومن هنا فإن مونولوج كل واحدة منهن هو مزيج من مشــاهد الحياة الخاصة والمهنيــة بكل ما تحوي من تفاصيل قد لا نسمعها في أغلب الأحيان. تتوالى المونولوجات بشكل سريع فالنساء يتكلمن ويتكلمن من دون توقف، المهم أن يتكلمن على الخشــبة ويفرغن ما لديهن من كلام إلى الجمهور حتى لو كان ذلك الكلام غير مترابط في بعض المواضع. وهنا فإن الكاتب يسمعنا آهات وتعابير حميمية جدا لتلك النساء العاملات اللواتي يجتحن الخشــبة لمدة ساعة من الزمن ويحدثن الجمهور عــن كل ما يخطر ببالهن من بقايــا ذكريات وقصص قديمة مازلن يحتفظن بها والتي لا تخلو من روح الدعابة في مواضع كثيرة من العرض.



يبدو الكلام في هذه المسرحية كطوافة نجاة تستخدمها الشخصيات لتخرج ما بداخلها من أفكار وهواجس تطلعنا على جوانب إنسانية كثيرة من حياة تلك النسوة التي فقدت أشياء كثيرة أمام الاجتياح المرعب للمدينة. في هذه المونولوجات نسمع شهادات نسوة من الطبقة العاملة العادية التي لا نحس بوجودها في المجتمع. يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشكل متسلسل وغير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينتج عن ذلك الوجود من مواقف أخرى.

تقول الممثلة ميلاني ديسباخ عن العرض: «يقدم لنا هذا النص جوانب كثيرة عن سيكولوجيا الشخصية وهو ينطلق من الواقع ليصل إلى مستوى عال من الشعرية التي نلمسها عن طريق موسيقى النص. أما عن نشوء النص فقد قام الكاتب فيليب مينيانا بالاستماع لشهادات نساء كثر في مدينة سوشو في عام ١٩٨٧ وقام بتسجيل تلك الشهادات وبعدئذ أعاد كتابة النص بشكل مسرحي مع بعض من الإضافات. فيما يتعلق باللعبة فإن وجود القناع يضعنا أمام بعد آخر للشخصية التي نتعرف عليها تباعا عبر حديثها عن نفسها، هذا القناع يخرج النساء إلى آفاق أخرى ولا يحددها بمجتمع معين فاللواتي يتكلمن هن نساء يمكن أن يكن في مدينة سوشو وفي مدينة أخرى أيضا ».

إن فكرة هذا النص تخرج من الواقع ومن شهادات حية تسجل الكلام اليومي لبعض النسوة ومن هنا فإن أحد أهم ما يميز هذا النص هو قدرته على تصوير مقطع من كلام يومي ذي إيقاع سريع وعفوي.

يطرح الكاتب أفكارا كثيرة من خلال هذه المسرحية تتجسد أغلبها

في الرغبة في نقل تفاصيل الحياة اليومية إلى الخشبة وإعطاء الكلام لشخصيات تعيش حالات إنسانية تستحق الاهتمام في خضم ذلك الزخم المدني الصاخب. ومن هنا فإن الحاجة للكلام ملحة في المجتمع الميكانيكي الذي يباعد الناس ولا يدع لهم الوقت لسماع بعضهم البعض. يقول الكاتب فيليب مينيانا في معرض حديثه عن هذه المسرحية: «بالنسبة لي، المسرح هو عبارة عن الكلام الذي يدوي ويحدث ضجة في هذا العالم».

الكاتب فيليب مينايا: بدأ الكاتب فيليب مينايا كتابة المسرح منذ السنوات السبعين من القرن الماضي، ومارس في نفس الوقت مهنة التمثيل وإدارة ورشات عمل مسرحية حول المسرح الفرنسي المعاصر. وله حتى الآن قرابة ثلاثون مسرحية نشر معظمها في دار نشر أكت سود، تياترال، ومنشورات المسرح المفتوح في باريس. خلال هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحي قام العديد من المخرجين المسرحيين بإعداد مسرحياته أمثال: روبير كانتاريللا، كارلوس فيتتغ، ألان فرانسون. وكما أذيعت بعض مسرحياته في إذاعة فرنسا الثقافية «فرانس كولتير». ومن آخر أعماله المسرحية نذكر: دراما قصيرة (١٩٩٦)، «مساكن» (٢٠٠٠)، «الممر» (٢٠٠٤).



٥- «صمت الشيوعيين»

كتابة وإخراج جان بيرر فانسان

عرضت مسـرحية «صمت الشيوعيين» في مسرح شامفلوري في مدينة أفينيون ضمن فعاليات مهرجان أفينيون المسـرحي ٢٠٠٦. اقتبس المخرج الفرنسـي جان بيير فانسـان عرضه من سـبع مراسـلات تمت في العام ٢٠٠٢ بيـن ثلاثة ثوار إيطاليـين ينتمون إلى الحزب الشـيوعي الإيطالي. يتسـاءل المناضلون الثلاثة حول التزامهم في الحياة السياسـية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وضرورة المسـاهمة في تغيير المجتمع. وهنا فإنهم يسـتعرضون بعض تفاصيل حياتهم التي كرسـوها لرفض الظلم وينقدون صمت الشيوعيين تجاه المواقف الستالينية. هذه التساؤلات تقودهم للتفكير بأسـس جديدة للعمل الجماعي القائم على المسؤولية المشتركة بين أفراد المجتمع كافة وللبحث عن خطاب حزبي متزن بعيد عن الشـعارات الرنانة. تتسم اعترافاتهم بصراحة واضحة حول الأخطاء التي ارتكبوها في الماضي فالشـخصيات ليسـوا أبطالا وإنما أعضاء في الحزب وهكذا فهم يعيدون طرح كل تفاصيل الحياة السياسية الإشكالية التي عصفت بهم.

التقنيات التي يعتمدها المخرج في المسرحية بسيطة للغاية فنرى على الخشبة طاولة كبيرة وثلاثة كراسي يتوضع عليها الممثلون حيث إن الفضاء المسـرحي يوحي بقاعة اجتماع خالية من الديكـور فالمخرج يولي أهمية كبيرة لحوار الشـخصيات واعترافاتهم أكثر من أي شيء آخر. ونلاحظ أن الشخصيات الثلاث يمسـكون بأوراقهم طوال العرض فيقرؤون منها بعض المقاطع على نحو يؤكد الناحية الوثائقية لتلك المراسلات.

بدأ المخرج جان بيير فانسان (١٩٤٢) نشاطه المسرحي عام ١٩٥٨ في



مسرح لوي لو غراند حيث تتلمذ على يد المخرج الفرنسي المعروف باتريك شيرو حتى عام ١٩٦٨. ومنذ بداية السبعينيات بدأ مسيرته الإخراجية في المراكز الثقافية إلى أن أسس مسرح الأمل خلال الأعوام ١٩٧٢-١٩٧٥. وبعدها عيّن مديرا للمسرح الوطني فعمل فيه حتى العام ١٩٨٣. وبين الأعوام ١٩٨٣-١٩٨٦ عيّن مديرا عاما لمسرح الكوميدي فرانسيز العريق. عيّن مديرا لمسرح الأماندييه في باريس بين الأعوام ١٩٩٠-٢٠٠١ وأخرج فيه العديد من العروض المسرحية. بعد ذلك أسس فرقة الاستديو الحر التي تقدم عروضا بالتعاون مع مسارح كبيرة في باريس مثل مسرح الأوديون ومسرح الكولين. وهكذا فإن هذا المخرج لا يبدو غريبا عن مهرجان أفينيون فقد قدم فيه ثلاثة عشر عرضا منذ العام ١٩٧١.

٦- «حرية مساواة»

للكاتب برنار بروز وإخراج رود جيلينز.

عرضت مونودراما «حرية مساواة» من كتابة برنار بروز وإخراج رود جيلينز ضمن فعاليات مهرجان أفينيون طوال شهر تموز ٢٠٠٦. بدأ العرض على إيقاع الموسيقى الهادئة وما تلبث الخشبة أن تضاء ليظهر الممثل سام جالسا على كرسي صغيرة يدير ظهره للجمهور وقد سلط عليه ضوء وحيد ثم يلتفت ليقدم نفسه للجمهور ويبدأ بالحديث عن حياته كما هي الحال في الواقع.

تطرح هذه المونودراما إشكالية الهوية والاندماج في المجتمع الغربي حيث إن الممثل يذكر في مواضع عديدة من حديثه أن أصوله المغربية تجعله يطرح جملة من الأسئلة فهو مغربي بربري ولد في بلجيكا وبذلك

فهو ينتمي للجيل الثاني من المهاجرين وهو يحمل معه هموم وقضايا عائلته التـــي لا يمكنـــه الانفكاك عنها. فهو لا يكف عـــن مقارنة الحياة بين ضفتي المتوسط وكل المفارقات التي تنتج بينهما فهو يعيش في الغرب لكن والديه ربيـــاه على أصول الحياة المغربيـــة تماما كما هي الحال في المغرب. تأخذ العلاقـــة بين الابن والأب حيزا كبيرا من العـــرض فهو يتعرض لكل جوانب التربية الملتزمة التي ينشئ عليها الشباب في المجتمعات العربية المحافظة التـــي تلعب فيها الأم دورا كبيرة في ترســـيخ العادات والتقاليد التي لا يقبل الأب في مناقشتها.

لا يقتصـــر النص على حياته الشـــخصية بـــل يتعداه لينقـــد الكثير من الجوانب الإشكالية في الغرب لا سيما في نظرته للعرب فيتعرض في حديثه إلى السياســـات التعسفية التي تمارســـها الولايات المتحدة الأميركية التي لا تحترم حقوق الإنســـان وتشـــن حروبا غير شرعية باســـم الديموقراطية والحرية.

تبدو هذه المونودراما كدعوة مباشـــرة لفهم التوزانيـــة التي يدعو إليها الممثل والتي تأخذ اسمها من كنيته «توزاني» حيث يدعو إلى حركة إنسانية تعيد صياغة الحياة على أســـس الحرية والعدل والقيم الإنسانية المشتركة لدى جميع الديانات السماوية فهو يعرج على المحرمات والمسموحات لدى كل دين. وهنا فهو يدعو للتعامل مع الأديان بحرية كاملة منطلقا من التجربة الشخصية لكل فرد حيث إن الحياة لا يمكن أن تستمر إلا بالاحترام المتبادل بين الجماعات الدينية المختلفة. فمن العبث إقامة الحروب الدينية القائمة علـــى إلغاء الجماعـــات المختلفة لبعضها البعض كمـــا يحصل في العراق. يتميز العرض بطابعه الفكاهي فالجمهور لا يكف عن الضحك طوال ســـاعة ونصف الســـاعة الأمر الذي يرد لقدرة الممثل سام توزاني في الحفاظ على

عنصر الإثارة في حديثه. نراه يذرع الخشــبة جيئــة وذهابا مؤديا فيرقص تارة ويركن على كرســيه تارة أخــرى من دون أن يفقد حيويته المتجددة في الانتقــال من موضوع إلى آخر فهو يبوح بكل مــا تخبئه ذاكرته من تفاصيل عن حياته. يحقق هذا العرض العناصر الأساســية للمونودراما التي تتجسد بالأداء الجسدي المميز للمثل وبطريقة إلقائه للنص فالمتفرج يقف مذهولا أمام قدرة ســام توزاني على أداء عــدة أدوار عبر تقليد الأصوات المختلفة بطريقة كوميدية تشد المتفرج وتجعله ينتظر تتمة الحكاية.

في نهاية العرض يعلن الممثل أنه ســيبقى الصوت الحر الذي يدافع عن المظلومين وعن اســتقلالهم في كل مكان في العالم وأنه لن ينســى الشعب الفلســطيني والشعب العراقي متذكرا كلام أبيه الذي قال له: "بدأت الأرض من دون الرجال، فلنعمل على ألا تنتهي من دونهم".

٧- «الساس»

للكاتب ميشيل أزاما والمخرج جيرار فوشيه.

عرضت مســرحية «الســاس» في مهرجان أفينيــون ٢٠٠٦. تقدم هذه المونودراما شــهادات امرأة قضــت فترة من حياتها في الســجن وبعد أن خرجت بدأت تتذكر كل ما حصل لها في مواقف نادرا ما يســمعها الجمهور فالســجن ينســب عموما للرجال. يعتمد المخرج تقنية الخشبة العارية في عرضــه فلا نرى في مونودراما هذه المرأة ســوى القليــل من الديكور مثل كرســي وبساط إلا أن الإضاءة تلاحق تحركها على الخشبة خالقة فضاءات مختلفة تبعا لتطور حديثها.

تكمــن أهمية هذا العرض في تلك الحساســية التي يبرزها النص تجاه



قضيـــة المرأة فيبدو مؤثرا، صادقا قادرا على الولوج إلى أعماق المشـــاهد الذي يتعاطف مع شهادات تلك الممثلة. يفيض النص بشعرية واضحة حيث إن لغته بسيطة خالية من الكلمات الصعبة وهناك حرص واضح من الممثلة بإلقائه بشكل واضح بل إنها تقف عند عبارات معينة سيما تلك التي تشمل معاناة المرأة بشكل يعطي أهمية لتلك المواقف.

يبدو الكلام في هذه المسرحية كطوافة نجاة تستخدمها الممثلة لتخرج ما بداخلها من أفكار وهواجس تطلعنا على جوانب إنســـانية كثيرة من حياة تلـــك المرأة التي فقدت أشـــياء كثيرة أمام الاجتيـــاح المرعب للمدينة. في هذا المونولوج نســـمع شهادات تلك المرأة من الطبقة العادية التي لا نحس بوجودها في المجتمع. يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشـــكل متسلســـل غير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينتج عن ذلك الوجود من مواقف أخرى.

٨- «منشق هذا أمر بديهي»

للكاتب ميشيل فينافير والمخرج نيكول شاربانتييه.

عرضت مسرحية «منشق هذا أمر بديهي» في مهرجان أفينيون المسرحي ٢٠٠٦ من إخراج نيكول شـــاربانتييه. تضعنا هذه المسرحية في جو العلاقة التي تجمع الأم هيلين مع ابنها فيليب حيث يسكنان معا ويتحاوران في أمور تخص حياتهم اليوميـــة. وهنا فإن فيليب يمضي وقته بالتجرد من المجتمع ومن أمه فهو ينشـــق عما حوله سواء بالكلام أو بالتصرفات في حين أن أمه تذكره بالقيم والواجبـــات العائلية التي تتحلى بها العائلة عموما والتي يدير



لها ظهره في كل مناسبة.

تندرج هذه المســرحية في ما يسمى مسرح الغرفة أو المسرح الحميمي الذي يجمع الشخصيات المسرحية في فضاء مغلق وحميمي حيث إن الكاتب ميشــيل فينافير يعرفه بكونه «مسرح فقير ذا إمكانيات بسيطة، مسرح من دون قصــة يلعب فيه الحوار الدور الأكبر ويســتمد الــكلام ديناميكيته من المواقف الصامتة».

يعتمد المخرجان تقنية الدمى بدلا من الشخصيات فعلى خشبة المسرح الصغيرة نرى دميتان تمثلان الأم وابنها يحركهما رجلان حيث يسمع الجمهور حوار الدميتين المسجل في كل لوحة. وهنا فإن المخرجان يوظفان تقنيات الإضاءة للفصل بين اللوحات الاثني عشر.



قائمة المراجع

١- أوغســت ســتريندبرغ، «مسرح العنف والمســرح الصوفي»، ترجمة للفرنســية مارغريت دييل، غاليمار، سلســلة ممارســة المســرح، باريس، ١٩٦٤.

٢- مقال مارتين دو روجما،- «مســرح المهرجات»، في قاموس المسرح الموسوعي لـ ميشيل كورفان، باريس، ٢٠٠٣ (١٩٩٥)، الجزء الأول.

٣- إيزابيــل مارتين، «مســرح المهجانات من الخشــبة إلــى البولفار»، أوكيفورد، فولتير فونديشن، ٢٠٠٢

٤- موليبــر، «الأعمــال الكاملــة»، نصوص جمعها موريــس را، باريس، غاليمار، مكتبة البلياد، ١٩٦٥.

٥- دانيل ليندينبرغ «زمن العروض الكبرى»، مقطع المســرحية الغنائية، مجلة المسرح في فرنسا، بإشــراف جاكلين دو جومارون، باريس، دار نشر أرمان كولن، ١٩٨٩.

٦- جان كلود يون، «أوجين ســكريب، صيغة الحرية»، ســانت، منشورات نيزيه، جينلوب، ٢٠٠٠.

٧- أرســطو، فن الشــعر، مأخوذ عن الترجمة الفرنسية لـ روزلين ديبون روك وجان لالو، دار النشر سوي، باريس، عام ١٩٨٠، الفصل السابع.

٨- فرانسيس سارسي، «أربعون عاما من الحياة المسرحية»، مسلسلات درامية، مكتبة القنوات، ١٩٠٠-١٩٠١، المجلد الرابع.

٩- ميلفيل، «حياة ســكريب كما رواها أحد مساعديه»، في مجلة الآداب



الفرنسية، كانون أول – آذار، ١٩١٩.

١٠- إيرنسـت لوغوفريه، «سـتون عاما من الذكريـات»، الجزء الثاني، هيتزل، ١٨٨٧، ص. ١٧٥.

١١- دوميـك، «من سـكريب إلى إبسـن»، في حوارات حول المسـرح المعاصر، منشورات بول دولابلانت، ١٨٩٣.

١٢- جان بيير سـاررازاك، «مسـرح الأنا، مسـرح العالـم»، مجموعة فيلليجياتور، دراسات، منشورات ميديان، روان، ١٩٩٥.

١٣- جان جوليان، «شريحة الحياة»، جريدة لوباريس، ٢٨ تشرين الأول، ١٨٩٢.

١٤- دافيد ليسـكو، في مقاله «جان جوليان، نظرية وممارسـة المسرح الحي»، مجلة دراسـات مسـرحية، العدد ١٥، مركز الدراسات المسرحية، لوفين لانوف، ١٩٩٩.

١٥- بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، منشـورات لاج دوم، سلسـلة مسرح البحث، ترجمة عن الألمانية باتريس بافيس، باريس، ١٩٨٣.

١٦- أوغسـت ستريندبرغ، المسـرحية ذات الفصل الواحد، في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة، ميونيخ، ١٩١٨.

١٧- أوغست ستريندبرغ، «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ترجمه للفرنسية مارغريت دييهل، دار غاليمار، سلسلة تطبيق المسرح، ١٩٦٤.

١٨- نويل غيبير، «السـاعات القصيرة أو مسـرح السـاعات الست المسـائية»، مقال منشور في مجلة باغاتيل بورليتيرنتيه، نصوص جمعها فيليب بارون وآن مانتيرو، بيزانسـون، المنشـورات الجامعية في منطقة





فرانك كومتواز، ٢٠٠٠.

١٩- جان بيير سـارازاك، «المسـرح الحميمي»، أكت سود، سلسلة زمن المسرح، أرل، ١٩٨٩.

٢٠- ستريندبرغ، مقدمة مسرحية «الآنسة جولي».

٢١- جوزيف دانان، «الشكل الدرامي القصير، مخبر الدراما»، منشورات الكوميديا الفرنسية، باريس،١٩٩٧/١٩٩٨ العدد ٢٦.

٢٢- سـتريندبرغ، «رسـالة لجورج براند»، في كتابه «المسـرح القاسي والمسرح الصوفي»، ٢٩ تشرين الثاني ١٨٨٩.

٢٣- جان بيير سـارازاك، «ستريندبرغ والمشـهد»، في مجلة المسرح الشعبي، العدد ٢٧.

٢٤- ماترلينك، «كنز المتواضعين»، المقطع التاسع «التراجيديا اليومية»، منشورات لابور، بروكسل، ١٩٩٨.

٢٥- بول غورسـيك، «اللاحركية في مسرح ماترلينك»، منشورات مؤتمر «الحركة واللاحركة في المسـرح»، جامعة بواتييه، ليكـورن، ١٧-١٩ آذار، ١٩٩٧.

٢٦- جيوفانـا ليسـتا، «بيانات، وثائـق، تصريحـات»، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٣.

٢٧- جيوفاني ليستا، «أنطولوجيا المسرح المستقبلي الايطالي»، الجزء الأول، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٦.

٢٨- سـعد الله ونوس، حكاية جوقة التماثيل، مسـرحيات أولى، ١٩٦٤،



وزارة الثقافة، دمشق.

٢٩- سعد الله ونوس، الحياة أبدا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.

٣٠- جان فيلار، «حول التقاليد المسرحية»، دار لارش، باريس، ١٩٥٥.

Références bibliographiques

1- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Coll. « Tel «, Paris, 1994.

ADORNO, Todorov, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Coll. *Esthétique,* Paris, 1995.

2- ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, édition du Seuil, Paris, 1980.

3- ATRAUD, Antonin, *Le théâtre et son double,* éditions Gallimard, Paris, 1964.

4- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Les Œuvres complètes IV, pp. 219-265*, Seuil, Paris, 2002.

5- BECKETT, Samuel, *Dramaticules,* Minuit, Paris, 1980.



6- CORVIN, Michel, « Une écriture plurielle «, in *Le théâtre en France II, de la révolution à nos jours*, sous la direction de Jaqueline DE JOUMARON, Ed. Arman Colin, Paris, 1989.

7- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique de Théâtre*, Coll. In Extenso, Larousse-Bordas, Paris, 1998.

8- DANAN, Joseph, « formes brèves, le laboratoire du drame «, in *Les Cahiers de la Comédie Française*, N° 26/Hiver 1997-1998, P.O.L. et Comédie Française.

9- ECO, Umberto, *L'œuvre ouvert*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu avec le concours d'André Boucourechliev, Edition du Seuil, 1999.

10- ECO, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, Ed. Grasset et Fasquelle, 1979, Milan, traduction française, Paris, 1985.

11- ESSELIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, éd. Buchet/ Chastel, Paris, 1977, pour la traduction française.

12- FICHET, Roland, « Dispute, première lutte «, in Revue *Les Cahiers de Prospéro*, revue du Centre National des Ecritures du spectacle, n°10, *La forme brève au théâtre*, La Chartreuse, 2000.



13- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, Edition Flammarion, (trad. S. Jankélévitch), Paris, 1979.

14- JULLIEN, Jean, *Le Théâtre Vivant, essai théorique et pratique*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1892.

15- MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, éd. Hachette, Coll. «Contours littéraires», Paris, 1992.

16- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Edition Nathan, HER, Paris, 2000.

17- PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Ed. NATHAN/VUEF, Paris, 2002.

18- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Armand Colin Paris, 2002.

19- QUEANT, Gilles, *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Paris, Les Publications de France, 1975.

20- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Ed. Seuil coll. « Points essais «, Paris, 1984.

RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, Corti, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, BORDAS, Paris, 1991.

21- VINAVER Michel, *ECRITURES DRAMATIQUES,*

Actes Sud, Arles, 2000.

VINAVER, Michel, « Ecrire le quotidien «, in *Théâtre/ Public*, N° 39, Gennevilliers, 1981.

22- ZOLA, Emile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Edition Fasquelle, 1907.





الاسم الأصلي للمسرحية

«الغرف»

Chambres(1)

de Philippe Minyana

فيليب مينيانا

دار نشر إيديسون تياترال - باريس - ١٩٨٦

ترجمة: د. منتجب صقر

المراجعة: أ. عبود كاسوحة

(١) Philippe Minyana، Chambres، Editions Théâtrales، Paris، ١٩٩٢، première édition [١٩٨٦].





شخصيات المسرحية

Personnages

« الغرفة الأولى: كوس: KOS 1 Chambre

« الغرفة الثانية: اليزابيت Chambre 2 : ELISABETH

« الغرفة الثالثة: أرليت Chambre 3 : ARLETTE

« الغرفة الرابعة: سوزيل SUZELLE : Chambre 4

« الغرفة الخامسة: تيتا Chambre5 : TITA

« الغرفة السادسة: لطيفة Chambre 6 : LATIFA



المسرحية

قُدّمت هذه المســـرحية في مســـرح «تياتر أوفير» Théâtre Ouvert في باريس من إخراج آلان فرانســـون عام ١٩٨٦، بالتعاون مع ميشيل ديديم، جاني كاستالدي، كريستين ميريلو، هيلين سرجير، دومينيك ڤالاديه.

كوس:

كانت القدمـــان متجمّدتيـــن ومتفجّرتين فلقد قرأت ذلـــك! متجمّدتين ومتفجّرتين رأيت في القاموس أنّ القدم قوامُها الرســـغ والوظيف (مشـــط القدم) والأصابع ومن ثمّ قلت في نفسي إنّ قدمي بوريس فيهما أيضا أوردة وعضـــلات وجلد حينئذ تســـاءلت علامَ عثروا من قدميـــه أي قدما بوريس قدمـــا الفتى بوريس كوس لقد كتبوا ذلك في الجريدة «الفتى بوريس كوس»! علامَ عثروا من بقايا قدمي بوريس؟

على رســـغين أو وظيفين أو بقايا من رسغين وبقايا من وظيفين أو على خليـــط من أصابع القدمين والأوردة وعضـــلات الجلد! قرأت عن وجود دم على الفـــراش وأنّهم وجدوا دما على الفراش والدم مصدره القدمان حينئذ استقللت القطار! قدما بوريس ما عدت أفكّر إلا بذلك بقدمي بوريس لكثرة ما قرأت هاتين القدمين المتجمّدتين والمتفجّرتين للفتى بوريس فقد كتبوا هـــذا في الجريدة «الفتى بوريس كوس». بوريس لم يعد له من وجود لم يعد بوريس الذي قد عرفته جيدا بوريس الذي كنت أصطاد بصحبته الأســـماك الفضية وكأنّ بوريس لم يعد ذا الأســـماك الفضّية قط، بوريس الذي علّمني صيد الأســـماك الفضيـــة، كلا فهو ليس ذا الأســـماك الفضية ولا صاحب



الدراجة النارية من نوع كاوازاكي. اســتقللت القطــار إذن كي أذهب فأرى قدميه! وكأنّ قدميه كانتا في القطار! لم يكن يتذكّره من أحد وكنت أســأل فأقول أتعرفون أين الهنغار الذي كان يعيش فيه بوريس كوس وأطلعهم على المقــال في الجريدة، وقد أزعجت جميع الناس هنالك بحكاية بوريس كوس هــذا والهنغار فأقول ألا تتذكّرون بوريــس كوس فيقولون لي: بوريس كوس، كلا فأعرض عليهم المقال لقد أطلعتهم على المقال مئة وخمسين مرة وأنا أسأل أتعرفون أين الهنغار؟ كانت على صفحة الجريدة صورة لرأس بوريس لا للهنغار، وهكذا فما كانوا يعرفون عن أي هنغار أتحدث فأقول لهم انظروا إلى صورتــه فيجيبون كلا كلا! كنت من جانبي قــد نظرت إلى صورته في الجريدة آلاف المرات صورة «الفتى بوريس كوس» فلم أتعرّف عليه أيضا لم أتعرّف على قدميه ولا على صورته إنّها صورة رجل آخر هزيل وذي لحية بلا سالفين، لحية أُحسِنَ قصّها وتشذيبها، لحية موظف صغيرة، فأين أعثر إذن علــى صاحبي بوريس كوس وراء تلك اللحية وفي تلك الجريدة ثم قالت لي السيدة بومغارتنر عن ذلك المسكين بوريس إنّه قد نحُف كثيرا أجل لقد كان يحب لحم العجل التي كنتُ أطبخه فأنا أعرف هذا الشــيء عن بوريس وقد انخرطت الســيدة في البكاء فخطرت على بالي الأسماك الفضية والدراجة النارية من نــوع كاوازاكي فبكيت أيضا ثم قلت لها والهنغار؟ فقالت ليتك لا تحدّثني عن الهنغار إيه كلا ذلك الهنغار أن يستسلم المرء للموت في هنغار بوريس بوريس هذا الذي استسلم للموت في هنغار قالت لي إنّ الهنغار يقع بين الكنيسة وأبنية مصانع بيجو بين الكنيسة وبيجو لقد ضحكتُ فقالت لي يضحكك هذا أنت، وواصلت البكاء أما أنا فتوقفت! وفي تلك اللحظة كرهت بوريس هذا بسبب موته الذي يجعلنا نبكي أما هو فقبِل به قَبِل به على ذلك النحو لقد قبِل بموته مستســلما من دون أن يرفع الصوت احتجاجا كرهته



للمرة الأولى ونظرت إلى الخزانة حيث كُتِب اســم مطعم السيدة بومغارتنر بحــروف كبيرة ثم كُتِب بحروف صغيرة تقديم الفطور وصالة لعب البلياردو كنت إذن في وضع جانبي بالنســبة للسيدة بومغارتنر التي كانت من ناحيتها وراء صندوق المحاســبة فقالت لي: أنت أخوه قلت نعم إنّ لنا الأنف الكبير نفسه وكرهت بوريس كوس هذا للمرة الثانية لأنّي أخوه ولأنّه لم يكن يتصل بــي هاتفيا ولم يكن يفكر بي مرة واحدة فحاولت أن أعاود رؤية الأســماك الفضية والكاوازاكي.

لــم أكــن أرى إلا صورة الجريــدة ..اللحية ورجلا نحيــلا والنص تحت الصــورة: «موظف فــي مصنع بيجو يموت وقد تجمّــدت قدماه!». لم أعد أرى أيضا الأســماك الفضيــة والدراجة النارية من نــوع كاوازاكي لم أعد أرى شــيئا لم أعد أرى ســوى ذقن الســيدة بومغارتنر وهي تلمع وكانت ما انفكّــت تبكي! حينئذٍ قلت للســيدة بومغارتنر و«الفنــدق رقم واحد»؟ فقد كتبــوا أيضا أنّ الفنــدق رقم واحد يقوم هنالك قبل الهنغــار فقالت لي إنّه لليوغوسلاف والعرب والعازبين، فقلت لها إنّ الفندق رقم واحد ليس بفندق فقالت كلا هنالك الفندق رقــم١ والفندق رقم٢ والفندق رقم ٣، إلخ. هكذا هي الحال في سوشــو فالفنادق قائمة هنا وهنــاك وهنالك وتدلّ بإصبعها إلى ما وراء شــعرها وبجانب كتفيها وأمامها وتشير بذقنها إلى نقطة أخرى أبعد قليــلا ولم تكن تلك بفنــادق لا نظرت عبر الواجهــة الزجاجية حيث كُتِبت كلمة قاعة بلياردو فلان ورأيت شــوارع وشــوارع... رحت أشرب نبيذ المســكاديه، شــربت أربع كؤوس متتالية فوبّختني السيدة بومغارتنر فقلت حسنا أنا ذاهب إلى الهنغار فقالت لي افعل ما يروقك وهنا رغبت في البكاء أيضا لأنّي قد شربت أربع كؤوس من المسكاديه وهذا ما جعل رخاوة تصيب ســاقيّ ورأســي فما كنت أفكر إلا بقدميّ بوريس وبرسغيه ووظيفيه وبدمه



على الفراش وعدت فقرأت كل شـــيء مرة ثانية، قرأت المقال دفعة واحدة للتأكد من أنّي أكرهه والحال أنّي كنت أكرهه. قالت لي الســيدة بومغارتنر امــضِ حتى مفترق الطرق في مدينة ملهــوز وأصعد جادة الجنرال لوكلرك ثمَّ انعطِف تجدِ على اليمين شــوارعَ وشــوارعَ وشوارع كانت تذكر لي أسماء تلك الشوارع ومن بعد الكنيسة والمصنع فالهنغار دفعت باب الهنغار فرأيت قدميه، رأيت قدميّ أخي فرغبت في البكاء مجدّدا تذكّرت عبارات الجريدة التي ذكرت أحد عشـــر غيابا غير مبرّرة لبوريس وأنّ هنالك رسائل مسجلة باســم بوريس وأنّه لم يحضر قطّ لا إلى المصنع ولا إلى الفندق رقم واحد ولا إلى مركز التشــغيل وأنّه توارى عن ســاحة الحركة فنظرت إلى الهنغار وكرهته للمرة الثالثة كان هنالك الفراش وقالت الجريدة إنّ على الفراش دما فاقتربت من الفراش كان هنالك دم فقلت في نفســي إنّما هذا هو الهنغار. إنّه مســتودع لأشياء قديمة وقذرة هنالك مستودعات تجتذب الأنظار ملفتة للنظــر أما ذاك فكان مزبلة. كان كما وصفوه في الجريدة مع الفراش والدم والشاحنة الصدئة وعبوات جبنة البقرة الضاحكة الفارغة وبعض المجلات المتعلقــة بـ: «الإلكترونيات التطبيقية» كانوا يقولون إنّ الهنغار قد بقي على حاله كان على حاله. حســبت أنّ ذلك غير صحيح وأنّي لســت هنالك حقا وأنّ بوريس ليس بوريــس ذا القدمين بل هو بوريس آخر أكثر ضخامة وبلا لحية يمضي بســرعة ١٢٠ على دراجته النارية من نوع كاوازاكي وهو يغني: «كــم أحبك كم أحبك... مثل حصان ميت...» . لقد مات فمنذ عشــرة أيام على وجه التقريب صعد إلى المصنع أولا كان يصنع صفائح من الفولاذ في مغاطس خاصة وكان مصابا بالربو فلم يســتطع أن يهتم بالصفائح بســبب الربو لقد صعد بلحيته المقصوصة بعناية والمشــذبة تشــذيبا حســنا كان يكتــب لنا عن ذلك أي عن المغاطس الخاصــة والصفائح وعن الربو وكيف



كان يتسلّق فيتحقق من القطع على المحركات لأنّه قد تسلّق! لم يقل إنّه قد أطلق لحيته! بعد ذلك لم يعد يكتب والتقطت بعض الصور. بكلّ هدوء. كان هنالك قميص رُسِمَ عليه أسدٌ جميل وهنالك جوارب متعفّنة وأعقاب سجائر وكتب بوريس فيان وكنزته الخاصة بالدراجة النارية ومجلات: «الإلكترونيات التطبيقية»! فماذا عن قدميه! كأنّما قدماه معروضتان والوظيفان والأصابع ودم مــن خليط القدم وكأنّها معروضة هنالــك وتحتها لصاقة كتب عليها: «قدما بوريس كوس».

التقطــت صورة للفراش وهنالك آثار دم علــى جريدة بجانب الفراش الجريدة هي «الايســت ريبوبليكان» ولكن لم تكن الجريدة كاملة كانت كأنّها أحــد الملاحق التــي تجدها في مركز الجرائد أحيانــا! كان ذلك بعد عيد الميــلاد تماما وهذا الملحق كان حقا ملحقَ «الايســت ريبوبليكان» ومكتوبٌ عليه «إيســت ريبوبليكان» ملحق إعلاني عن هدايا عيد الميلاد وكان هنالك دم تحديدا فوق صورة شاحنة من البلاستيك سعرها ٣٢٠ فرنكا إنّها شاحنة صغيرة عليها دم من القدمين وعندها نظرت إلى صورة الشــاحنة وسعرها ٣٢٠ فرنكا وإلى صور الألعاب الأخرى في الملحق الإعلاني الخاص بهدايا عيد الميلاد فطويته أربع طيّات فأنا أطوي دائماً كل شــيء يجب أن أطوي فهنالك دم على صورة الشــاحنة بشكل خاص لكن هنالك بعض الدماء على كامل الملحق. وضعت قميصه الخــاص بالدراجة النارية وكان ينقصه أحد الأكمــام وفيما بعد تأكّد لي: إنّ الدم على الملحــق والملحق يقي من البرد والملحق يلفّ القدمين لكنّ القدمين تنفجران رغم ذلك الملحق!

أخذت القميص مع صورة الأسد عليه لأنّ الأسد جميل وأخذت مجلات «الإلكترونيات التطبيقية» فهذا يمكن أن يفيد بوريس فيان والملحق الشهير ملحق الـ «إيست ريبوبليكان» مع الدم ليكون ذكرى من بوريس.



إليزابيت:

أنا سـعيدة أنا سـعيدة فأنا أعرف ما أفعل وما انفكُّ أقولُ لنفسي إنّي ذاهبـة وأنا أحمل عاهتي الكبرى، إنّ ملـكات جمال أميركا أقوى بكثير من ملكات جمال فرنسـا، فمعايير الاختيار في فرنسا ليست نفسها في أميركا إنّ ملكـة جمال ولاية مينيسـوتا لها صدر مثير وهي تعـزف على القيثارة الكلاسـيكية وتهوى جمع قطع الصابـون وتمارس رياضة الهرولة فوق تلال مينيسـوتا وملكة جمـال ولاية أوثا تمارس أيضا رياضـة الجري على تلال الأوثا، رأيت صورة شارلين داتلانتيك سيتي إنّها ملكة جمال أوثا وهي تؤكد أنّها خجولة وأنّها تحب كونسروة الراوند، ومن الطبيعي أن تحب الموسيقى الكلاسـيكية لأنّها تعزف على القيثارة، فواأسـفاه ليس لي صدر مثير ليس لي صدر مطلقا وهذه هي عاهتي الكبرى! أمّا إذا انتُخِبتُ ملكة جمال فهذا ما سـوف أصرّح به للصحافيين: أنا أعتبر هـذا اللقب حظا إضافيا لأقوم باستخدامه على أحسـن وجه لكنّه ليس غايةً قائمة بذاتها! وهذا ما يجعل ميشـيل يعتبر أنّي أعرف ما أريد لأنّي قـادرة على أن أصوغ هذا النوع من العبـارات دونما تردّد ولطالما ألحّت أمي على أهمية فخذي اليسـرى حتى إنّ لـديّ الآن ردّة فعل لا إرادية باسـتمرار فأضع فخذي اليسـرى وفق ما ترغب أي مائلة قليلا أمام الفخذ اليمنى، والقدمان بشـكل حرف V أنتظر البـاص وأقرّب فخذي اليسـرى من فخذي اليمنى والقدم اليمنى باتسـاق مع القدم اليسـرى يجـب أن أفكر أكثر بجذعي وكأنّي أسـمعها تكرّر على مسامعي أنّه ينبغي أن يكون جذعك مثل جذع المذيعة زابيت إن شئت! أعلم أنه يجب إبراز الكتف اليسـرى وخفض الكتف اليمنى وإحناء رأسـي قليلا نحو اليسـار وإرخاء الجذع قليلا مع ابتسامة صغيرة. ميشيل لا يفهمني بل لا يريد أحيانا أن يفهم وأتساءل إنْ كنت أحب ميشيل بما فيه الكفاية أعتقد



أنّي خُدعت بسبب صورة عن ميشيل في مسبح جول فيري! منذ أن تحدثت مــع ماريو في مطعم التراتوريا، تحدثت كما لــم أفعل طول حياتي مع رجل وأنا الآن أشــكّ في حبي لميشــيل لا لأنّي عاشقة لماريو فماريو لا يعشقني فلنقلْ إنّي أحب ميشــيل ثم إنّي أقضــي معظم أوقاتي معه لقد تعوّدت على ميشــيل حتى الآن من دون أن أضع تلك العادة موضع شــك فهنالك عادات حسنة إنّه غاضب مذ أن استقرّيت في غرفتي فهو يعيش قصة الغرفة هذه كأنّها انفصال حقيقي لكنّي من طرفي بحاجة لأنْ أركن لنفسي لأنْ أفكر لأنْ أقرأ وأتنفّس فهذه الغرفة هي اســتقلالي الذاتي وميشيل لا يريد أن يسمع شــيئا عن اســتقلالي الذاتي وأعتقد أنّه مذ أن أعددت نفسي للانتخابات وهو يتألّم ولا أتوانى عن الحديث عن ماريو وقولي له ما ألطف ماريو وقلت له ذات يوم: إنّ ماريو كائن مرهف لكن لم تبدر عن ميشيل على كل حال أيّ ردة فعل أمامي حتى إنّي تســاءلت إنْ كان يحبني حقاً قد يكون غيوراً إلا إنْ كان يخفي عنّي مشــاعره الحقيقية لكنّ الغيرة لا يُمكن إخفاؤها قلت له: ما ســيحصل إن خدعتك؟ أجابني: قد أهجرك وقد أتألّم لكن سأنساك وأكّد لي أنّ ما يمنعــه من النوم هو قصة تلك الغرفة وربما قصة الانتخابات كان يقول إنّه لم يعد يســتطيع النوم لكنني متأكدة مــن أنّه إذا نام نوما مزعجا فليس للانتخابات من علاقة بالموضوع إنّها الجعة فهو يشــرب كثيرا منها، إنّ شــرب الجعة قبل النوم مباشرة عادة سيئة يستطيع بارّان من ناحيته أن يتحمّــل الجعة فهو من الألزاس والمثير في الأمر أنّ كرش بارّان ليس كبيرا فــي حين انظر إلى أبي! حيــن أُمعِنُ التفكير في الأمــر أدركُ أنّي خُدعت بإحدى صور ميشــيل الذي قابلته صيفا وربما لو التقيت به شتاءً لما كانت حالي مع ميشــيل هي نفســها، فالمسألة ليســت فقط أنّي مع ميشيل كنت أرمش جفنيّ بسبب الشــمس والمياه المعالجة بماء جافيل، أعتقد أنّ مياه



مســبح جول فيري معالجة كثيرا بماء جافيل لكنّي كنت شــبه صماء بسبب الغطســات المتتالية التي قمت بها لقد غطســت ثلاث مــرات، وفي المرة الثالثة أضحت أذني اليمنى مسدودة أعتقد أني تركت أثرا في نفس ميشيل بسبب قيافتي تحديدا فقد احمرّت عيناي بسبب ذلك المعالج بماء جافيل، فوضعت نظارتيّ الشمســيتين وإنّه لأمر لا يُصــدَّق كيف تغيّرت الدنيا وراء هاتين النظارتين فسوشــو لم تعد سوشــو ورأيت ميشيل الذي في الشمس لكنّــه كان يدير لي ظهره كما رأيت جميع عيوب ميشــيل التي تعوّدت عليها والتي كانت على كل حال غير مرئية مطلقا بســبب نظارتيّ وبسبب شرودي العابر! تنبّهت خصوصا من ناحية أخرى إلى شــعر ميشيل القاسي والأسمر الذهبي الذي يسحرني دائما ذلك الشعر الذي ينحدر من قمة رأسه فينسدل على عينيه أنا أعشــق الرجال ذوي الشــعر القاسي أقول بعد هذا، إنّ شعر ماريــو أجعد لأنه إيطالي لكن ماريــولا يتغيّر فهل لك أن تتخيّل انفعالي في مســبح جول فيري عندما رأيت ميشيل واقفا أمامي معتمرا قبعة من الشعر الأحمر الذهبي - كنت متضايقة بســبب تلك الأذن المسدودة وكانت عيناي حمراوين إذن لم أرَ ميشيل كما ينبغي - كان أسمر البشرة وهذا غير صحيح لأنّ ميشــيل في الحالة الطبيعية ذو بشرة بيضاء جدا وحساسة جدا ولديه غالبا بقع جلدية حمراء أعتقد أنّي في أعماقي أفضّل الشــبان ذوي البشرة الكامــدة لكنّ هذا تفصيل عابر ولــن يجعلني هذا التفصيل أعيد النظر في علاقتي بميشــيل، ومع ذلك فإنّ ميشــيل لم يكن مطابقا تماما للفكرة التي كوّنتهــا عنه في مســبح جول فيــري منذ عام فأنا رومنطقيــة أكثر مما أنا يقظــة، وهذا ما كانت تصرّح به ملكة جمــال أوتا للصحافيين! أعلم أنّه إذا كان لديّ مشــكلة ما بشــأن الصنابير أو الرطوبة على الجدران فإنّ ميشيل ســيحلّ لي مشــكلتي على الفور وأحب ما يمثّل ميشيل من الناحية المعنوية



لكنّه لا يتكلّم وأعتقد أنّه ذكي لكنّه يمتنع عن المناقشـــة وأنا أهوى مناقشة الأشـــياء وتحليلها وميشـــيل يحيط بكثير من الأشياء فحسبك أن ترى كيف أدرك فحـــوى ما كان يجري بيـــن ماريو وبيني في حين أنّي أنا نفســـي لمّا أفهـــم ما كان يجرى بيـــن ماريو وبيني فقال لي: كنـــت أعتقد أنّك تفضلين وجبة الرافيولي المعدّة على البخار على المعجّنات الإيطالية كنت قد ذهبت مرتين في الأســـبوع نفســـه إلى مطعم التراتوريا والتراتوريا في واقع الأمر هـــي ماريولا المعجنـــات الإيطالية وهو يعلم حقّ العلـــم أنّ خروجا حقيقيا بالنسبة لي يعني من حيث المبدأ الذهاب إلى المطعم الفيتنامي على طريق مدينـــة بلفور وليـــس مطعم تراتوريا أما الآن فهنالـــك ماريو وماريو ذو ذوق رفيع! قال لي ماريو: الناس هنا في نهاية الأمر يســـبّبون التشـــوّش وشـــدّد على كلمة «التشـــوّش» وهذا الـــكلام غير متوقع صدوره عن رجل هل تتخيل أبي أو عرّابي يقولان عن شـــيء ما أو عن أحد ما إنّه يسبّب التشوّش، أؤكد لـــك أنّ ماريو كان صادقاً وأنّه كان يحـــسّ بكل كلمة يقولها، كان منفعلاً وله طريقة بزمّ شفتيه حين يكون منفعلا وهذه الطريقة تجعله أكثر غرابة حيث يتغير لون شفتيه فتصيران بلون أسمر إنّه ماريو آخر ماريو بشفتين أخريين وبالتالي بنظرة أخرى ووجه آخر فأمّه أصلها من نابولي! عليّ أن أركّز فكري على الانتخابات لا على هذه المســـائل التي ليســـت مشاكل حقيقية مادمت أحب ميشـــيل ومعجبةً بماريو ينبغي أن أتكلّم كلاما جادا مع ميشيل فأنا لا أحب الناس ذوي التفكير المحدود الذين يتفوّهون بأشـــياء سخيفة والذين هم بائســـون، أحب طيبة القلب والصحـــة الأخلاقية! حين كانت أمي تقول: ســـوف أموت في منجم الرمل كنت أتســـاءل على الدوام كيف يسع المرء أن يمـــوت في منجم للرمل وكيف هو المظهر الصحيح لمنجم رمل إلى أن جاء يـــومٌ ذهبت فيه أنا وأبي إلى منجم الرمل لأنّ الســـاعة بلغـــت الثامنة ولمّا



ترجع إلى البيت رأيت مستوى الماء وفهمت في النهاية أنّ الإنسان يمكن أن يمــوت في منجم رمل لم يكن هنالك رجــال إطفاء ولا موظفو إنقاذ اقترينا من مســتوى الماء وكان الماء أخضر اللون قــال لي أبي: أمكِ لا تحب البار الذي أديره، أمكِ تحلم ذهبنا بعد ذلك واقترينا من الخط الحديدي وســرنا بمحاذاته فلم تكن هنالك وغالبا ما قالت هذا أيضا: «ســوف أرمي بنفســي تحت القطار». حين رجعنا إلى البيت كانت تغسل شعرها بشامبو من ماركة دوب، وأذكــر أنّها لم تقل لنا أين كانت لكن نظرت إلى فمها ففهمت أنّها قد تألمت كان فمها فاقد اللون تماما إنّ ماريو هو بخلاف ذلك فشفتاه تصيران داكنتين حين يصيبه اضطراب وإنّهما تصيران بلون أســمر فيغدو كأنّه من جزر المارتينيك كانت شــبيهةً بالعمة جيزيل التي شــفتاها دوما على ذلك النحو أنّهما هي والعمة متشــابهتان لكن شــفتيها وجبينها أجمل بكثير من شــفتي العمة جيزيل وجبينها أمّا في ذلك النهار أي يوم منجم الرمل فكانت شــفتاها كشفتي العمة جيزيل! وفي اليوم التالي قالت لي: لا تقلقي السبب سوشو لا أنتم.

وددتُ كثيــرا أن أصير ملكــة جمال فربما تجري مســابقة ملكة جمال أوروبا الأولى! قد تكون في الواقع طريقة ميشــيل في ارتداء ملابســه هي التي تجعل ميشــيل يغيظني فميشيل لا يعلق أيّ أهمية على طريقة ارتدائه لملابســه وأحيانا أقــول له: أغمض عينيك وقل لي مــاذا أرتدي اليوم! إنّه يعجز عن أن يقول لي ماذا أرتدي وأنا أجد من الأهمية بمكان طريقة المرء في ارتداء ملابســه حتى وهو كلاسيكي وأنا بالأحرى من النوع الكلاسيكي ويلاحظون في المكتب أنّي حســنة الهندام ورئيستي تقول دوما: يا لزابيت وتنوراتها! ميشــيل لا يعرف إنّ كان يفضّلني وأنــا بتنورة أم ببنطال فيقول فقط إنّه لا يحب النســاء المتبرّجات وميشيل ذو طريقةٍ في ارتداء البنطال



تغيظني فأقول له: اشترِ بنطلونات تناسبك! فالبنطلونات التي يرتديها تبدو كأنّها لشـــخص آخر، أعتقد أنّ قصة البنطال هذه هي التي جعلتني ألاحظ ماريو، فقلت في نفســـي أول مرة: هاكِ شـــابا يرتدي البنطال بشـــكل لائق بفضل زيّ مطعم التراتوريا حيث يظهر فخذاه وقفاه وأعتقد أنّ الرجال لهم أشكالهم أيضا وينبغي للبنطال أن يُبرز تلك الأشكال ما دامت المسألة في شـــكلها الصحيح ولا أدري لمَ لا نلاحظ فخذي ميشيل فميشيل ذو فخذين جميلين حقاً فأتمنى من كل قلبي أن يرتدي بنطالا لائقا لا كيسا كان يرتدي المخمـــل يرتدي المخمل دائما كان عنده بنطـــال جينز وكان بنطال الجينز ذاك يناســـبه وعندما أصلح غرفتي ارتدى بنطـــال جينز بدلا من أن يلبس بنطالا قديما لأبي وعلق الدهان على بنطال الجينز فعاتبته بســـبب الدهان على الجينز فراح يلومني لأنّي أريد العودة إلى غرفتي قلت له إنّ غرفتي هي للمطالعـــة، فقـــال لي إنّي لا أحبه وكأنّ المطالعـــة بعيدا عنه هي الكفّ عن حبه وهي الانطلاق من جديد إلى الانتخابات إنّه لا يعي ما يعني بالنسبة لي أن أكون ملكة جمال وأنها مُنطلَق وليس من يدري إنْ كان ســـيحالفني الحظ وهنـــا قال لي إنّي ظاهرا أعرف مـــا أريد لكنّي في الواقع لا أعرف ما أريد فأجهشـــت بالبكاء فقال لي أنّ ليس لي ثديان وأنّ ملكات الجمال لهنّ أثداء وأنّه لم تُشـــاهَد قطّ ملكةٌ جمال بلا ثدييـــن حينئذ قلت له إنّ أمي التي لها صدر متواضع كانت «فتاة الإعلانات» في نانســـي وإنّها كانت قد صوِّرت من قبل جريدة «الإســـت ريبوبليكان» وإنّها قدمـــت مجموعة الكنزات الصوفية «بيرجيـــر دو فرانس» فأجابني إنّ هذا لا يغير شـــيئا في حياته فهي تجلس دائما في بار للأشخاص المنهكين عصبيا قلت له إنّه بعد فارق من عشرين سنة يمكن أن تتغير الأشياء لأنّه سيكون هنالك فيديو! أن تكون المرأة ملكة جمال هذا يعني الحصول على مبلغ ضخم من المال وقد يكون الذهاب إلى



فانكوفـــر! بعد قصة منجم الرمل عدت إلى المنزل و فتحت القاموس دونما تعيين فوقعت عيناي على كلمة «فانكوفر» ذلك الميناء في كندا وعلى مضيق ولاية جورجيا حينئذٍ رأيت مجددا ســطح المـــاء أخضر جدا حتى إنّه بدا غير حقيقي في منجم الرمل. نســيت لبرهة منجم الرمل وكنت بعيدة جدا ولقد نسيتك أيضا يا أمي لذ لم يكن هنالك رجال إطفاء ولا رجال إنقاذ كنت على قيد الحياة هذه المرة أيضا وكأنّ ذلك الماء الأخضر يجعلني أفكر بماء أخضر آخر لمّ أكن أعرفه إنّه ماء المحيط الهادئ.



أرليت:

في لحظة من اللحظات طفح الكيل هذا كل ما في الأمر كانوا يعاتبوني على تطورها النفسي الحركي يا كيكي كانوا يعاتبوني على ذلك على تطورها النفسي والحركي وعلى طفولتي أنا! رغبوا في معرفة كل شيء عن طفولتي فقلت لهم: لا بأس هل تريدون أن تعرفوا كيف كانت؟

بمَ يمكن لهذه المسألة أن تهمّهم وماذا تريدني أن أقول لهم عن مزرعة في منطقة الجورا ليس من ذكريات كان ذلك مرعبا لا بدّ أنّ ذلك كان مرعبا وغامضا. إنّه غامض. قالوا لي: الجورا إنّها منطقة خضراء وهنالك أبقار! صرخت في وجوههم غضبا وهكذا في منزل العائلة في سوشو عندما تحدثهم عني يحدثونك عن أوعية الخردل! ماذا تعني الجورا بالنسبة لي؟ هل تعرفين الجورا أنت يا كيكي؟ هل تدركين حقيقة الأمر فأنت لا تعرفين حتى والديك، أنت لا تعرفين هل كان أبوك أسمر ذا شاربين أم لا وأمك، وأمك عندما يقولون لي: جورا لا تعني لي شيئا مجرد كلمة من دون ذكريات جورا جورا وماذا بعد؟ كانوا يقولون لي: والأبقار ماذا عن الأبقار ألا تذكرينها؟ ذلك كله لأنّي كنت أريد أن أعطي بنفسي رضاعة الحليب لـِ لولو ولِمَ لا أعطيها رضاعة الحليب بنفسي ألست أمها؟ أنا لست ممرضة أطفال وهذه ممرضة الأطفال ماري جان التي تقول لي: لن تأخذي ابنتك بعد الآن أبدا! فلِمَ أيكون بسبب تطورها النفسي والحركي وأن ليس لديّ ذكريات طفولة فهل لديك ذكريات طفولة أنت يا حبيبتي كيكي؟ لا أرى أحدا غير الأخوات الراهبات في منطقة لونس وفيما عداهنّ لا أرى من أحد وليس ما يمكن أن يقال حول الراهبات وحول لونس ولونس هي أيضا منطقة الجورا فهذا يكفي كفانا بخصوص الجورا هذه لم أطلب العيش عند الأخوات الراهبات لا بدّ أنّ الأشخاص الذين كانوا في مزرعة البيت حيث استقبلوني



قد قالوا: اقذفوا بأرليت إلى عند الأخوات الراهبات! وهكذا وجدت نفسي عنــد الأخوات وانتهى الأمر! فليذهبوا وليســألوا الأخــوات الراهبات. في لونس. حينئذ قالوا لي: وماذا بشأن مخيّم الإجازات في منطقة موتييه؟ من أيــن كانوا يعرفون هذا عني هؤلاء الأطبــاء كان هنالك القاضي والمحللون النفســيون الآخرون أو أشــخاص لا أدري من هم؟ لمَ سأتحدث عن مخيم الإجازات في موتييه إنّها ذكرى لا أحبها بسبب دافيد هل تتصورين أن يكون لديــك في نهاية الأمــر ذكريات وأنّك لا تحبينها لأنّه ليس قبلها من شــيء هنالــك الأبقار والأخوات الراهبات ولم أعد أتذكر وجوههن وعند ذلك قلت لهم والفندق؟ آه الفنــدق تريدون أن أحدثكم عن الفندق، فما دمتم تريدون أن تعرفوا كل شيء وأنّي كنت أعمل في «فندق الفوج» في سوشو؟ بلى كانوا يعودون للــكلام عن مخيم الإجازات في موتييه ونشــرب أيضا نخب مخيم الإجــازات أنا أعرف جيــدا في الواقع لماذا كانوا يريــدون أن أحدثهم عن مخيم الإجازات لا لأنّي كنت أقوم فيه بأعمال التدبير فلطالما قمت بأعمال التدبيــر المنزلي، ولــم يكن ممتعا كنت حاملاً فــي المخيم وهذا هو الأمر الــذي يثير اهتمامهم! يبقى دافيد! ومــاذا عن دافيد؟ لم أره بعد ذلك البتة فقــد كان يعمل في مخيم الإجازات ومن ثــمّ ... كانوا يريدون معرفة تطور العمليــة لا بأس تطوّر العملية أي عمليــة العملية لإنجاب غلام عجبا فهذا يضحكني يا كيكي إنّي أضحك وقــد قلت لهم: أتريدون أن تعرفوا العملية؟ ســوف أقول لكم كيف جعلني دافيد أنجب غلاما ألا كم ضحكت وكنت من جانبي على وشــك أن أقول لهم طريقة دافيد أنــت تتكلمين عن عملية لأنّ القضاة والمحللين النفســيين لديهم طريقة أخرى ولكن ما فحوى الأخرى؟ العمليــة العملية هنالك عملية إنّها عمليــة الرعاية فتلك هي! وأخيرا بكيت لقد انتحبت بحرقة بســبب دافيد الصغير وبســبب حماقتهم وضعوني في

دار الحضانة في منطقة ســافوا العليا لقد رموا بي في منطقة سافوا العليا فمرحــى لهم لقد رموا بي في منطقة ســافوا العليا بســبب وجود الأبقار؟ ولِمَ ســافوا العليا بســبب دار الرعاية لقد أخذوا مني طفلي الصغير دافيد لتسليمه لمرضع فتلك هي عمليتهم! أمهات من دون أطفالهن والأطفال عند المرضعــات وهن مرضعــات يضعنهم عند الأخــوات الراهبات، أجل كانت المرضــع تريني صغيري فكنت أمضي لأراه، بلى كان ذلك كي أنتحب لرؤيته مع المرضع وهو الذي ما كان يدرك أنّي أمه فلا أرى كيف يســعني ســماع الحديث عن العملية خصوصا أنّي قلت في نفســي بسبب جيرار لا بأس ها أنا قد نجوت؟ آه كلا فلن أحدثهم عن جيرار كلا لقد رفضت.

هــل تحبيني يا كيكي؟ آه لو كانت لديّ حديقة! كان جيرار كالأمير الثاني نظــرا لأنّ دافيد هــو الأمير الأول، لقــد قطع لي دافيد وعودا مســتحيلة وعدني بشــقة من ثلاث غرف كان قد عُيّن مســؤولاً في مصنع بيجو وأنا اشتريت خزانة بمبلغ ١٢٠٠ فرنك من محلات كونفوراما بما كنت قد كسبت فــي المخيم الصيفــي لأنّي ظننت أنّ تلــك الخزانة ســتفيدنا أنا ودافيد ودافيدوفيتــش وليس الأمر أنّها خزانــة خارقة إنّها من النوع المعروض في واجهة محلات كونفوراما أو في مكان آخر لقد اســتغرقت منّي زمنا طويلا في تركيب أجزائها فما كنت أفقه شيئا، فالتعليمات مكتوبة بالألمانية، كنت أنظر إلــى المخططات التي يعطونــك إياها وقلت في نفســي: تريثي إذن ســوف يقوم دافيد بتركيب هذه الخزانة لك اســتنادا للمخطط حتى لو لم يكــن يفهم الألمانية. لا لأنّ الخزانة ذات قيمة فهي خزانة من نوع الخزائن التــي قيمتها ١٢٠٠ فرنك ثم بدأت في نهايــة المطاف بتركيب الخزانة في البدايــة كان الأمر ســهلا جدا ومن ثم توقفت ونظــرت إليها كانت الخزانة هكذا وهي نصف مركبة تبدو خزانة حقيقية حتى وهي غير مركبة بشــكل



كامل فهي من الخشب السـميك لا من الخشب المعاكس لكن هناك خشب معاكس في صدر الخزانة لكن الأبواب من الخشب المعرّق الخشب المبرنق كانت تفوح منها رائحة الخشب فلا بدّ أن يذكّرني ذلك بالجورا، صرت أنظر إلى تلك الخزانة فأحبها وشرعت أتأمّلها فبكيت ومع ذلك فليست خزانة من السـنديان ذات طراز لبثت ساعتين أمامها ويداي على بطني المنتفخ نظراً لأن دافيدوفيتش كان يركلني على بطني لقد كنت حاملا بالشـهر السـابع. ودافيـد ليس هنا فأين هـو دافيد؟ أتريدين أن تعرفي أيـن هو؟ أبو دافيد الصغير المقبل دافيد الذي صنع لي هذا الجنين أتريدين أن تعرفي أين هو؟ لا بأس فأنت لن تعرفي ذلك لأنّي لا أعرف عن الأمر شيئا والناس الذين في مخيم موتييه لا يعرفون بدورهم! كنت أنظف الخزائن في «فندق الفوج» في سوشو حين كنت أعمل فيه لقد كان كل شيء نظيفا في هذا الفندق لا يمكن القول إنّ الخزائن كانت جديدة عليّ فما فحوى حكايتي مع تلك الخزانة إنّه لغز ظننت أنّي سـأصبح سعيدة وبدأت أشـعر بأنّي سعيدة، ومن ثم ذرفت الدموع ذرفت الدموع عندما فهمت أنّ دافيد قد غاب عن الأنظار وانحدرت دموعي كانت تنهمر مثل شـلالات النياغارا، ولحسن الحظ أنّ عليّ تركيب الخزانة ولولا ذلك لارتكبت حماقة ما كان في وسـعي أن أترك تلك الخزانة المسكينة من دون تركيب لقد ركّبت الخزانة بنفسي من غير إلمام بالألمانية صرت ذكيّة في غضون سـاعة لم يسـتغرق ذلك الأمر أكثر من ساعة حتى ليسعني القول إنّه لم يعد افتراقي عنها ممكنا والعيش مع جيرار وهو الثاني الـذي لا يختلـف عن دافيد نذالة قلت في نفسـي إنّ جيرار الذي يسـافر للتجـارة هو حظـي الكبير فقد التقيت بجيرار في «فنـدق الفوج» قلت في نفسي سيكون هنالك منزل وأصدقاء إذن يا لولو طفلي هو من جيرار أفهمت ذلـك وهنالك حديقة وتوت برّي. ما كنـت أرى إلا هذا في الحديقة، التوت

البرّي في الجورا كان هنالك توت برّي أذكر ذلك التوت البرّي نقلوا حوائجي الصغيرة في سيارة جيرار فسلكنا الطريق ومعنا الصغير لولو باتجاه مدينة نيـم، كنا نسـير باتجاه نيم ما كانت قدماي قـد وطئتا أرض مدينة نيم قط وصلنـا إلى مدينة ليـون آه ثم آه من ليون كلاّ وكلاّ فهـذه المدينة ليون قد انتهى أمرها بالنسـبة لي فمـا إن يقال لي ليون حتـى تختلط عليّ الأمور شربنا قهوة في ليون أنزعج لمجرد ذكر كلمة «ليون» أشعر على الفور بتعكّر المـزاج وبأنّي أكثـر ضعفا لقد قال لي: انتظري قليلا يـا حلوتي لديّ أمر أقوم بتسـويته ثم أعود. كنت أفكر بدافيدوفيتش الذي سينضمّ إليّ في نيم هنالك موظفو الرعاية الذين سـيضطرون لإعـادة دافيدوفيتش إليّ نظرا لوجـود أب جديد ولوجود توت برّي في الحديقة عندها خطر في بالي وجه المرضع التي ستعيد إليّ دافيدوفيتش أمّا جيرار فأنا أنتظره باستمرار ودور الحضانة هنالـك فيض منها هنالك المربون والممرضات وأطباء الأمراض النسـائية والأطباء النفسـيون الذين يريدون أن يجعلوك «مستقلا» وهكذا سـيتمكن المرء من تدبّر شؤونه بنفسه عند الخروج سيحشرون تلك الفكرة في رأسـك وليس هنالك من وسـيلة كي أجلب خزانتي التي توجّب علي أن أضعها في مرآب بانتظار ذلك.

قالـوا إنّي أقطع طفلي عن العالم الخارجي وإنّي أنزوي في غرفتي وإنّي أراقـب طفلي مراقبة مفرطة وإنّ طفلي لولو تطوّره الحركي النفسـي غير كاف وعاودوا تكرار هذه الأقاويل عن التطور الحركي النفسـي، وحين جاء المظلـي إلى غرفتي قالوا: لقـد أدخلتِ الذئب إلى حظيـرة الخراف كان صديقي المظلي الكورسيكي لقد كان الجندي رقم ١٢٠٠ من الفيلق المظلي الأجنبي الثاني، وهنا بدأت المأساة لقد هاجموني وأنا أيضا هاجمتهم بقوة أكبر وخصوصا بشأن الحاضنة فقلت كل ما أعرف عن الحاضنة التي كانت



مقـــزّزة والممرضة التي تدعى ماري جان التي رفسـت سـرير لولو فلكَم، عنّفتهم بسبب تلك الركلة من ماري جان وبدءا من تلك اللحظة ثارت ثائرتي فقاموا باستدعاء أحد القضاة لم يعد لديّ من مكان إقامة ولا من عمل لقد تركت كل شــيء من أجل لولو والقاضي اتخــذ أمرا بالإيداع! أي أيداع لولو عند مرضع!

قابلت مفتشــة كنت أريد مرضع دافيدوفيتش نفسها نظرا لأنّه لمّا يكن يعرف لولو فرفضوا فلم أشــأ أن أتــرك لولو وحينها يوم الخميس أردت أن أعطيه زجاجة الحليب فقالت الممرضة: لا وأخذت لولو عندئذ، اســتعدت لولو منها فأخذته مني فاســترجعت لولو منها فصرخت وهي تريد لولو فلم أشــأ أن تســترجع لولو فقذفت بلولو عبر النافذة وهكــذا فإن لولو لم يعد لأحد فصرخت ماري جان: قاتلــة طفلها قاتلة طفلها! أُصِبت بثلاث نوبات عصبية وتناولت المهدئات فقمت بتقطيع أوردتي بواســطة سكين صديقي المظلي لقد نســي سكينه إنّها سكين أمه التي كانت تخصي فحول الخنازير والخنازير الصغيرة في كورسيكا بتلك السكين وهنالك أسلاك مظلة فلا بدّ من خصاء الخنازير قاموا في المشــفى بعملية غسيل لمعدتي ألا ما أجمل زنابقك يا حبيبتي كيكي شكرا لك.



سوزيل :

إنّها قصة الشــهيرة لقماش الجــدران، فتلك القصة تحديدا كانت قصة حاسمة كانت أمي تتألم وطلبت وضع قماش على الجدران فمن الذي وضع هذا القماش على الجدران؟ كان ذلك عملا طويلا ولمّا أقمْ قط بعمل كهذا أي وضــع قماش على الجدران، أمّا حيــن انتهيت فأعتقد أنه هنا وفي تلك اللحظــة عينها وأنا أنظر إلى كل ذلك القماش على الجدران ارتخت عضلة أو عضلتان رئيســتان من تلــك العضلات الناقلة التــي كان لها أن تجعلني أتقــدّم فكان علــي أن أرخيها بشــكل نهائي حتى إنّي فجــأة وجدتني، قد حرمت من جزء من فطنتي فجلســت ووجدت أنّ هذا القماش على الجدار كان جميلا واعتبارا من ذلك الوقت لم يعد من شــيء ممكنا فانتابتني موجة مــن الانبهار حيال ذلك القماش وحين خرجت للقيام بالمشــتريات رجعت بأسرع ما يمكن لكي أرى القماش على الجدران كنت مهووسة بهذا القماش وكنــت أقف طــول الوقت أمامه وتولّد لدي انطباع غريب بأنّ شــيئا ما في داخلي كان يتفكك ويرتخي، وبعد ذلك في مدينة ســيتخي في ذلك المســاء الشــهير في ســيتخي كان هذا أيضا، فشــيء ما بداخلي كان يصفو وكنت أمشــي بشــكل مغاير، كان يروقني أن أمشــي في التراب في سيتخي كنت فخــورة من دون ســبب وأصبحت فخــورة كأنّي أنجزت شــيئا لقد وضعت القماش على الجدران وكان ملصقا بشــكل جيد ولكن هنا في سيتخي ماذا أنجــزت لا شــيء البتة، كنــت أمشــي وآكل المثلجات ولكن لــم تكن هذه المثلجــات كافية بالنســبة لي لأن الفانيلا تغيّر مذاقها بســبب هذا الأمر، ولأنّــي كنــت فخورة فالفانيلا لم يعــد لها طعم يا إيديــت! وحتى صديقك السيد شــميت لاحظت ذلك المســاء أنّ أنفه جميل، كنت أرى على العموم صديقك شــميت كيانا واحدا، أمّا هنا فرأيــت أنفه إنّ له أنفا جميلا، كنت



وقتها في الخامسة والثلاثين من عمري. أفكر غالبا بسيتخي وبتلك الأمسية التي لا بدّ أنها كباقي سهراتنا في أيام العطل، فقمنا بجولة في المدينة بعد العشاء وعدنا إلى المخيم. بل إنّي ضجرت تماما في ذلك المساء في سيتخي. إنّه ضجر ممتع. لكنّها مدينة سيتخي. كنا من قبل نذهب إلى الجورا. أقوم في بعض الأحيان بقرص شحمة ذراعي بكلّ شدّة، وأقول في نفسي أن ضاعفي هذا الألم آلاف المرات تكنْ لديك فكرة عن ألم حقيقي فكّري بالشهداء الذين ماتوا حرقا فكّري بالإيرلنديين واليهود والمسيحيين الأوائل، فكّري بأمّنا التي نازعت الموت تسعة أشهر، فكّري بأولئك الذين لم يرسوا على برّ طول حياتهم مثلك أنت وبهذه السهرة في سيتخي ومثلها مثل قصة القماش على الجدران إنّها قصة حاسمة كانت لديّ دروعي التي لا تُحصى الداخلية والخارجية التي تحميني دائما، لم تكن لديّ فكرة أساسيّة في الظاهر ولا من اهتمام مثير ولكن في سقف البلعوم، يدهشني عدم تقبل مذاق الفانيلا في حين أنيّ حتى هذا الوقت كنت أحبها فكان مذاقها بخلاف ذلك يجعلني هادئة نظريا فعموما الفانيلا هي تحلية خفيفة لعيد الميلاد ولكن كان لديّ حدس بأنّ كلّ شيء يؤول إلى التغيّر ذلك المساء على الرغم من الإحساس الشنيع بالانهيار، كما كنت أقول لك إنّي أنهار عندما أكون جالسة معكم على المائدة وأنا أستمع لحديثك مع صديقك شميت، هذا الحديث حين لا نصغي إليه حقاً يشبه هدير سيارة تعمل بشكل جيد فهذا يطمئن عندما تتبادلان الحديث أخيرا أنت ترين جيدا ما تتوصلان إلى قوله أنت وصديقك شميت إنّه ما يُقال عامة وغالبا ما تولّد لدي الانطباع بأنّي أنهار وكأن أسفل جسدي يذوب وأنا جالسة كما كنت فوق مقاعدكم من دون أي تركيز مع رغبة ضئيلة خصوصا بعدم القيام بحركة وألا يقع شيء وألا أكون مجبرة أبدا على



الانهيار كليا تقريبا وأنت كنت تقدمين لي الشــواء مع البطاطا المهروســة وحديثكما المتبادل فوق ذلك وما كنتما تقولان أنت وصديقك شميت وكأنّي لم أكن هنالك وكنت أجدكما غالباً في أســفل كل شــيء مثل شــجرتي كرز هرمتين انقطعت ثمارهما بســبب مرور الزمن وقشرتهما والميكروبات فهل كانتا ستثمران في وقت من الأوقات ليس من يعرف اعذريني على قول هذا لك كان يســعدني أن أعرف أنك هنا قريبة جدا من أوراق الشــجر الرائعة دائماً أوراق الشــجر نفســها وأنا لم أكن بحاجة لشــيء وكنت أعرف جيدا حالــة النهر إنّه في أســوأ حال لكنّهم يواصلون القــول: إنّه النهر هل رأيت النهــر؟ ذهبت إلــى النهر وبالقرب من النهر كنت بلا حــول ولا قوة إنّه نهر قديــم لا يثير مشــاعر الاعتزاز بالنفــس ويوم الأحد كانــت عجوزك تأتي ويكــون قد طفح الكيل إذ إنهم لا يحرّكوني من مقعدي! لقد أمضيت حياتي وأنــا أنهار ويا لها من فضيحة كان ينبغي وضع حــدٍ لعيبي أن أكون قاطرة عليها أن تســير على سكتها الحديدية لدى عودتي من سيتخي كنت ما أزال فــي حالة خاصــة وكأنّي قد بنيــت برج إيفــل ولكن كان هنالك أوســكار وعلاقتي بأوســكار هي حكاية مكواة على البخار أكثر منها قصة حب، فقد كان أوســكار يبحــث عن مكواة بخار فأخذ مكواة أمــي ولم تكن أمي تعاني فقط مــن الروماتيزم، لقد كانــت بحالة أصعب فقد نازعــت الموت طول تسعة أشهر ولكن لنكفّ عن الكلام عن ذلك الأمر، كان أوسكار مسرورا من مكــواة البخار وأنــا كنت أفكر بقماشــي على الجدران وأزهــار الزينة في الحديقة وبيت أوســكار المســبق الصنع في مدينة بيتانكور التي هي أسوأ من مدينة سوشــو وإذا ما سألتني: وماذا بشــأن زواجك بأوسكار؟ سأقول لك: لم أكن أحب البيوت المســبقة الصنع. لقد حقدت دائما على أوســكار لأنّــه حرمني ســريعا من ذلك القمــاش على الجدران الــذي كان من صنع



يدي، وقد تركته فظل يتابع عملية الكي بالبخار وأنا لست مسكونة بنكران الجميل وأخصّ بالذكر حين عرفتِ فقبلتِ بي عند صديقك شميت حين أصيب أبي بالذبحة القلبية والشريانية القاتلة حتى إنّه توجّب عليّ أن أبيع منزلي الغالي على قلبي منزل آل هارتمان! لن أقدر أبدا على شكرك كما يجب يا إيديت على الغرفة التي أعطيتني إياها في منزل عائلة شميت فلست شقيّة على الإطلاق وكما ترين فأنا أحب هذه الغرفة إنّها تمثلني أنا في نهاية المطاف ألم تلاحظي قط كيف ألمس أغطيتك، لقد شرعت أحب أغطيتك فأنا أتحسّس بإصبعي محيط الأزهار والبلاط ومرة ذرفت الدموع وأنا أقوم بذلك كان غطاء طاولتك الذي أحضرته من مدينة سيتخي معروضا مع أغطية أخرى صنعت يدويا في إسبانيا، أما أنت فرغبت بذلك الغطاء وأنا كنت آكل المثلجات بالفانيلا لقد جعلتني أتقزّز فرميتها أرضا ثم قلت لي من جانبك: هذه أنت تماما يا سوزيل حين ألمس بإصبعي محيط هذه العناقيد من العنب على غطائك المصنوع من الدنتيل والتي أحضرتها من سيتخي أتذكّر ذلك وأتذكّر تلك اللحظة، ولا أتذكّر سيتخي لكن أتذكّر الغبار ذي الرائحة المميزة فقد كنا في شهر آب! تذكرت ذلك المساء كأنني كنت في لحظة تأرجح ممتعة وكأنني كنت في تلك اللحظة أقل ثقلا ولكن كان يجب أن أكون كما أنا الآن إنّها ذكرى جميلة وحتى تلك المثلجات أتذكرها أحنّ إلى ذلك كثيرا كما ترين يا إيديت بفكرة تلك المثلجات التي رميتها أرضا. وأما حصيلة حالتي في سيتخي فهي ابنتي كوليت وأخيرا يا خوانيتا سوف تقولين أيضا إنّي جننت بالظنّ أنّ كوليت ابنتي لكنّي أيقنت بذلك وحتى اليوم ما أزال أقول في نفسي: كوليت هي ابنتي وعندما توجّب إعادة تجميع لعبة الورق التركيبية، وحين تجمّعت اللعبة لم يعد بوسعها أن تكون ابنتي كان عقلي يقبل بذلك ولكنّي لا أريد



أن أقبل بذلك. حين رأيت صورتها في الجريدة سوف أذكر ذلك دائما شعرت بنفسي كما الحال بعد قصة مدينة سيتخي التي تلت قصة القماش على الجدران كأنني امرأة أخرى وأنّ دروبا مضيئة تتفتح أمامي وعندما قلت للشرطة: إنّ الفتاة الصماء البكماء التي صورتها في الجريدة هي ابنتي كان لدي انطباع بأنني كنت أصعد السلالم وإذا ما سألتني أي سلالم سأقول لا أعرف، كنت أصعد وكنت في حالة تناغم مع أسرار الوجود وكانت هذه هي الحال أيضا بعد قصة القماش على الجدران وفي تراب سيتخي! كوليت هي حصيلة حالتي في سيتخي وعلامة من علامات القدر نظرا إلى أن كوليت إسبانية أي في النهاية خوانيتا وأنّ سيتخي تقع في إسبانيا، لكن في البداية ما كان من أحد يعرف أنها إسبانية لأنها لم تكن معروفة الهوية وأنّهم كانوا يتساءلون عن أصلها، لقد حاولت أن تسطو على محطة وقود «إيسو» وهي آخر محطة وأنت تغادرين مدينة سوشو على طريق مدينة إيتوب لقد اتهموها ولكنها في الحقيقة لم تُتَّهم لأنها لم تسرق في الحقيقة وكانت صماء بكماء مجهولة الهوية فنشروا صورتها لكي يتمّ التعرف عليها وعندما قلت: هذه ابنتي لم يصدقني أحد خصوصاً وأن محقق الشرطة كان أحد معارف أوسكار لقد أخذتها معي وقد كانت تسكن الغرفة ذات القماش الأزرق ثم قلت لها: اسمك كوليت ولكنها كانت صماء بكماء، فلم تكن تفقه شيئا فحاولت أن أتعلم لغة الصم البكم، لقد كانت صعبة جدا ثم قبض عليها عندما قتلت وليدها فقد كانت تنتظر مولودا وحيث إنّه ولد مشوها وفي ذلك الوقت عرفوا أن اسمها خوانيتا! كانت من مدينة تاراغون وتاراغون هذه قريبة جدا من سيتخي وكأنّما كنت أشعر مسبقا في تلك الأمسية الشهيرة في سيتخي بأنّي سوف أرزق ذات يوم بطفل سيهبط من السماء، وزيادة على ذلك فهو طفل إسباني وكنت في



إســبانيا بالقرب مــن كوليت التي لمّــا تكن تدعى كوليت بــل خوانيتا وقد استغرق ذلك عاما وأنا أعيد صياغة تلك القصة التركيبية، وطول عام توفّر لدي الوقت لأحب كوليت، لقد قاموا بتصوير شــعاعي لعظام ذراعيها كانوا يعتقدون أنّ عمرها خمســة وعشرون عاما، أما في الواقع فكانت ابنة تسعة عشــر عاما، وقالوا إنّها مومس لأنها كانت فقيرة ولكن هذه مجرد فرضية، وأنا لم أصدقها البتة فكوليت ابنتي وكنت أراها شفافة نقية لم تكن كوليت مومســا لقد زاد وزنها اثني عشــر كيلوغراما حين اقتادتها الشرطة نهائيا.
تخيّلــي أن تُقدَّم لــك تفاحة وهذه التفاحة فيها جــزء صغير متعفّن تخيّلي أنك تأخذين التفاحة وتأكلين كل شــيء حتى الجزء المتعفّن إذن ســتكونين غير مرتاحة لبعض الوقت، ولكنك أكلت كل شــيء يا إيديت والشخص الذي أعطاك التفاحة لم يكن مُحرجا بأنّك لفظت الجزء المتعفّن في حضرته أو قلت: يا للهول التفاحة متعفّنة فماذا قلت في نفسك لقد قلت: لا أجرؤ على القول إنّ هناك جزءا متعفّنا، فبهذا المعنى أســألك هل نحن حقا متزمّتون جداً! آل هارتمان وآل شــميت متزمّتون! فإذا ما أكلتِ المتعفّن في التفاحة من دون أن تبدي أي ملاحظة مزعجة فما يعني ذلك؟ يعني أنّي كنت أُحسِن التفكير، أعتقد أنّنا لسنا على شيء من العبقرية ونحن مستعدتان لتقبّل كل شيء من الخارج تقبّلا مثاليا، وربما ما كان ينبغي تقديم تفاحة متعفّنة لكن قــد يقول أحدهم: كلا فأنا لا أحب التفــاح المتعفّن أو ربما: هاك أنا أقدم لــك تفاحــة وهي متعفّنة لكنّها كل ما يبقى لدي وأنا آســف ينبغي أن يقوى المــرء على قول ذلك، فهل يســعك أنت التحدث عــن حياتك؟ أن تحافظي على فمك أفقيا وتنظري إلى الداخل وتحافظي على يديك متشــابكتين، لا يســعنا هكذا أن نخمّن إنّ كان الفم يختلج والنظرة ترتعش والأيدي ترتجف وأنا واضحة جــدا حتى إنّي أتخيّل أننا مقطّعتــان وموضوعتان هنا أمامنا



نحن الاثنتيـــن امرأتان طيبتان قصيرتا القامة السـيدة سـوزيل هارتمان والســيدة إيديت شميت التي حملت اســم عائلة هارتمان من قبل، نحن في طريق مســدود يا عزيزتي ديدي! هذا عمل ليــس فيه احترام للذات بل إنّه قبول للخوف! إذا ما سـلّمنا بأنك أبقيت على ذراعك مرفوعا طول أكثر من عشــر سنوات فلا يسعك خفضه بلا مشـقّة فريما تورّم كتفك وقد تتألمين وقد تتشــكل ججعة من الكالســيوم حول المفصل الذي قد يستوجب كسره للســماح للذراع بتأدية وظيفتها من جديد فلنقل بكل بســاطة إنّ هذا هو ما جــرى لنا ولي أنا علــى الخصوص ممــا يجعلني أرتجــف! ألا كم يتولاني الخــوف من أن أكســر ججعة الكالســيوم وحــدي! من يريد كســر ججعة الكالســيوم؟ لقد عشــنا وكأننا نجلس من دون حراك إلى الأبد هكذا تماما كالتماثيل في مقدمة الســفينة إلا أنّنا لســنا تماثيل لمقدمة السفينة! يغدو المرء تمثالا فيقف عارضا نفســه من هــذا الوجه أو من ذاك، لكن ما حال المرأة ذات الذراع المرفوعة هــل تظل هنالك. لقد نظرت إليها عبر نافذة المطبــخ حتى غابت عن نظري فلم أعد أرى ســوى جــزء من كمّها كنت ما أزال أرى ســتة ســنتيمترات أو ثمانية من كمّها ثم اثنين من كمّها ثم لم أعد أرى شــيئا، فلقد اختفت مــن حياتي بعد أن حجبها مبنــى البريد والبرق والهاتف ولقد رغبت في شــرب شيء من الجعة، أنا التي أشرب قليلا منها ولكن كنا في شــهر آب وكانت كوليت هي العواصف الداخلية وكانت إيديت العواصف الداخلية.

تيتا:

فحولــة أبيه بــادئ ذي بدء إنّما هـــي أبوه فكان عمومـــا يتحرّش بي فيأخذني ملاصقة حين نكون في القبو كان يشـــدّني من شعري طول أربعة عشــر عاما على الأقل وأنت يا جاكو قد تكون ابنه، أعتقد أنّك ابنه ولســت ابن جوزيه أنت لا تريد أن تكون شـــهرتك الهندباء أنت لا تريد لشـــهرتك أن تكون أيضا اســـم الهندباء كان يشـــرب عرق البرقوق، فقد نمضي لنأتيه به من منطقة الســـون الأعلى في فيلير سكســـل يوم الأحـــد من عند ماركونيه الذي هـــو قريب بالمصاهرة، ربما كان ينبغي عليك أن تحمل تلك الشـــهرة أيضا والتي هي اســـم الهندباء لأنّ هذه هي شـــهرتي وشهرته هو أيضا! إنّ شـــهرة جوزيه هي غولياز وهو برتغالي ولكن لماذا ســـتحمل تلك الشـــهرة غوليـــاز مـــا دام جوزيه هو تابع له وليس لي لم أكن أرغب في ذلك بســـببك وبســـببه هو، لقد كان يلتصق بي وهو يشـــدني من شعري طول أربعة عشر عامـــا كانت تنبعث من فمه رائحة عرق البرقوق أو ماء الزهر عندما لا نغير المشـــروب، حين يكون من يلتصق بي شخص آخر أو حين يكون جوزيه كنت أفكّـــر في أجمـــل لحظة في عرق البرقوق ذاك من فيلير سكســـل حتى إنّي ما أزال أرى اللوحة الإعلانية عند مدخل فيلير سيكســـل وعلى يمين اللوحة في الجانب الآخر من الطريق هنالك منازل وأزهار كابوســـين في الحدائق، لا يســـعني الكـــفّ عن التفكير في ذلك كله وبرأس ابـــن العم جول ماركونيه وخصوصا بالرائحة والحال فإنّ رائحة عرق البرقوق بالنســـبة لي الآن هي في كلّ مرة رائحة جاكو، أنت لن تحمل تلك الشهرة وانتهت بالنسبة لي فكرة الفيليرسيكسل التي كنت أعرفها جيدا من قبل أن أتعرّف على ذكورة أبي في القصر والغابة حيث نقوم بالنزهات بصحبة أمي فنحمل معنا بيض الأرانب المســـلوق وكنت أحب الأرانب كثيرا، وكانت أمي تضـــع حليها الجميلة لقد كان فيليرسيكســـل خاصا كأنما لم يعد له من وجود لكن هذا لم يتغير كثيرا



فالقصر هو منزل للمســنّين وكان من قبل متحفا للصيد، وكانت أمي تحلم بالإقامة في فيليرسكســل فتقول إنّها أفضل من مدينة سوشو فقلت لها هنا لا أحد يمنعها من أن تغرس هي أيضا في حديقتها نبتات الكابوسين، وكانت تقول لي عن الكابوســين إنّــه ليس هذا فقط كل ما هــو موجود فأنا التي كنت أصنع منه أكواما، ولكن هنالك شــيئا ما لم تســتطع شرحه يتعلّق بجو خــاص، هنالك منزل الدكتور لمعالجة الأقــدام ويقع في المركز تماما وراء القصر، وكنا نمرّ دوما من أمامه حين نذهب يوم الأحد إلى فيليرسيكســل في الســيارة من أجــل عرق البرقوق من عند جــول ماركونيه فكانت تقول: هــل نحن نمرّ أمام منــزل الاختصاصي؟ فكنا نمرّ ثانية فــي المرّة الأولى نسير بالسيارة سيرا بطيئا فنمرّ أمام المنزل لكي ندخل السرور على قلبها، وأحيانا نتوقف هنالك شــرفة خشبية وكان ذلك يضع أمي في الحالة ذاتها التي رأيناها فيها حين تظهر على شاشة التلفاز مشاهد رقص مثيرة وكانت تقول: إنّها حقا جميلة جدا تقول «حقاً جميلة»! «حقا جميلة» كانت الوحيدة في تكرار هذه العبارة، كنت آنذاك أجد الكلمات غريبة واســم عائلتنا أيضا غريب فهو اســم الهندباء، كنت أتلفّظ ببعــض الكلمات مثل مجلى أو نقانق أو غُصَيْن، وأرى تلك المســمّيات كانت هنالك قُبالة وجهي، فكنت أتســاءل لِمَ تلك الكلمات التي أُتعِب دماغي بها، أما هو فيكون قد بدأ شــيئا فشــيئا بالالتصــاق بي ومضاجعتي عنوة، كانت أمي ذات خدّين ضئيلين وقد انتفخا بشــكل عجيب وبســرعة إنّها امرأة كانت شــقراء ذات مفاتن وخدّين، وقد عملت عند مارتي في مدينة سوشو في الدراجات ومن ثم لم يناسبها العمل عند مارتي فوجدت نفسها حبيسة جدران أربعة وأخوتي كانوا بعيدين جدا، أما أبي فيشــرب عرق البرقوق بعد عمله في مصنع ســيارات بيجو، وبدت أمــي آنذاك امــرأةً أُجريت لها عملية جراحية في خديهــا وكأنهم اقتطعوا لهــا أجزاء من خديها، فهذان الخدان مــا عادا ظاهرين أبدا، وكانت تتناول الحســاء مع دقيق الذرة وتشــكو من المعدة، ولســت أدري ما مشكلتها مع

المعدة إنّها مشـــكلتها الأولى أما مشـــكلتها الثانية أو الثالثة فلا تأتي على ذكرهـــا كانت فقط بلا خدّين، وحين تتكلّم يغدو وجهها مغايرا وكأنّك تنظر إليها موارية، بينما نحن ننظر إليها مواجهة، كنت أحب أمي حبا جمّا وكانت تعـــرف بالتأكيد أنّـــه يتحرّش بي فيأخذني عنوة ومـــع جوزيه كنت أقول له: داعبني قـــم بملاطفة فتاتك تيتا، أمّا فم جوزيـــه فتضوع منه رائحة الخبز المبهّـــر، وذلك كي أنتزع من ذهني رائحة عرق البرقوق! فأقول لنفســـي لا بأس إنّه جوزيه بشعره وكتفيه لكن يلزمني وقت طويل كي أقول في نفسي إنّه جوزيه حقا، فهو مفرط في حساسيته وهو يداعبني منذ عمليته الجراحية! مـــا العمل حين نشـــم رائحة عرق البرقوق بدلا من الخبـــز المبهّر وحين لا ننسى؟ كانت أمي تعتقد أنّ حياتها سرّ وذلك لم يكن سرا لأحد نظرا إلى أنّ كلّ الناس كانوا يعلمون أنّ الســـيد لـــورو يطردها خارجا إلى حديقة المنزل بسبب عرق البرقوق الماركوني، ومن هنا فإنّ قصة خدّي أمي كانت مرتبطة بهـــذا الأمر بأبي وبعرق البرقـــوق وبمارتي وبمعدتها كانت تصمت فلا تقول شيئا لأحد حتى باتت تظنّ أنّ لديها سرا، ولكن ما كان ذلك بسرّ وانتهى بها الأمـــر إلى عدم الـــكلام مطلقا، وبأن تموت ذات يوم أحد في ١٥ آب، ولقد رغبت أولا في أن تشـــنق نفسها بواسطة ربطة عنق والدي محاولة الانتحار، ولكن ربطة العنق لم تكن مصنوعة من القنب بل من القطن فانقطعت فعانت أمـــي بالتأكيد من صدمة مميتة لأنها بقيت يومين بعد ذلك في غيبوبة، فيا جاكو قل لأمّك إنّك لا تحقد عليها بسبب ما كانت تفعله، لقد أصبحت هكذا بسبب تســـمّمك الذي جعلني هكذا وفقا لتفســـيري؟ يبدو أنّي قد شرحت معنى كلمة تســـمّم التي كانت تتدلى أمام وجهي، وهذه الكلمة كانت مكتوبة بأحرف كجعة جدا ومنذ تلك اللحظة ساء كل شيء. التسمّم كان مفرطا لقد قالوا لي: كل الأطفال لديهم تســـمّم لكن كلا إنّها إشـــارة وهذا يجعلني أفهم القدرية فوفقا لحســـاباتي كان هذا الأمر ممكنا وجهنميا وبعد حســـاباتي، ووددت لو أنّي رجعت إلى زمن الفيليرسيكســـل تمامـــا كما في البداية قبل



التخريب الذي أحدثــه عرق البرقوق وإلى رؤية اللافتة التي تتبع بالوصول إلى فيليرسيكســل لم يكن يســرّني سوى رؤية تلك اللافتة لقد كنت سعيدة، كنت أرى كلمة فيليرسيكسل وكنت سعيدة! سيعيّن جوزيه مسؤولا في شركة بيجو وكأنني أســتطيع أن أقول له الحقيقة وكأنني أستطيع أن أقولها له! أم جوزيه كانت قد كتبت له أنّ ســقف بيتها يدلــف ولهذا الأمر جئنا إلى هنا! لقد ذهب إلى أمه ليصلح ســقف بيتها ثم اتصل أبي فقلت له: حسنا سأعدّ لك الحســاء لأنّك تعاني من التهاب الوريد المزعوم أنّه يريد الحســاء لكن يريدني أنا أيضا وأيضا، وهو يتذكر ذلك وقد أحصيت ذلك آلاف المرات لا يمكنني أن أفعل شــيئا بين يوم الحساء ويوم التسمّم قبل تسعة أشهر سبّب لــي ألما في ذراعي حتى إنّــي قلت له: إما أن تكون مصابــا بالتهاب وريد أو غيــر مصاب بالتهاب وريد صار عمر جوزيه ثمانية وعشــرين عاما وهو برتغالــي فانتبه. لقد عاد جوزيه في اليوم التالي لقد أصلح الســقف ونمنا معــا بعد الظهر وفي الليل وفي الصباح ولمرة واحدة لم يخطر ببالي الخبز المبهّــر ولا عرق البرقوق تركت وثائــق ثبوت الحمل جانبا لكي يفهم جوزيه لم أكن أســتطيع أن أقول له كنت أخشى ذلك آه لم يكن جوزيه الذي أعرفه قد لا ينظر إلى أوراق الحمل الثبوتية التي لا تخصه، فقد كتب عليها اســم الآنسة لورو وحين أدرك أنّه سيكون هنالك طفل اتصل بأمه على الفور، لقد كان يتصّــرف كالمجنون، وعندما جئتَ يا جاكو راح يبكي! بكى جوزيه بينما الحقيقة لا تخص جوزيه يجب أن ندعه وشأنه تلك الأوراق ما كان يجب أبدا أن تظهر يجب أن ندعه هادئ البال. يجب أن ندعه هادئ البال.



لطيفة:

هنالــك أولا قصة مركز الألعاب ثم قصة أمي أو بالعكس أولا قصة أمي وثانيــا قصة مركز الألعاب لكن وفقــا للترتيب فإننا نبدأ بالعكس أي بقصة المركز وبعدها قصة أمي لأنّ قصة مركز الألعاب جرت قبل قصة أمي لقد كان ذلك ضربة قوية لي، أمّا الآن فالمسالة فضيحة وسأرفع شكوى!

قمنا في البداية بتجصيص الســقف وطلاء الجدران بالزخرفة الدودية في مركز الألعاب كنت واثقة من أن تلك الزخرفة الدودية الشــكل ســتكون رهيبة فمجرد لفظ كلمة الزخرفة الدودية تجعلني أشــعر بالخوف كأنّ الدم قد علق بتنورتي وهي ليست فترة الحيض والدورة الشهرية المهمة جدا فقد يقول لي أحدهم: هنالك دم على تنورتك!

عندما قالوا: ســوف نضع مادة الزخرفة الدودية على الجدران شــعرت بأنّ ما من شيء سيبقى على حاله إنّه الهول التام، وكنت أعلم حق العلم أنّي سأكون هنالك حيث أنا على تلك الحال وكأنّني معلّقة من قدميّ بشجرة منذ بعض الوقت فأنام وأستيقظ فأتذكّر برعب أنّي كنت معلّقة إلى الشجرة أو كأنّي دخلت إلى كنيسة من غير أن أعرف أنّها كنيسة لأنّي في لحظة الدخول إليها شــرد ذهني بفكرة ملتوية مثلا أن تخونني أعضائي أو أنّها ســتخونني وإذا ما كنت شاردة الذهن فإنّي أتعثر وعندما أتعثر بلا سبب في حين ليس هنالك أي عائق فــي لحظة التعثر أفكّر دائما في الموت، وكأن التعثر نذير وفي هذه الكنيسة يُقام القداس وليس لي شأن بهذا القداس، فأتساءل عمّا يسعني فعله في قداس، وأتســاءل لماذا دخلت إلى هذه الكنيسة ولم أدخل إلى الســينما وكأنّ الثواني القليلة قبل الدخول في الكنيســة قد اضمحلت، وأنّ هذا الشرود اللحظي قد تركني هكذا من دون تفكير بطرح السؤال فقط على نفســي عمّا كنت أفعل هنا وكم دام الشــرود اللحظي، فلا أعرف عن



الأمر شيئا! أشعر بأنّي كأرنب سوف تُطلَق عليه النار فأنا متحجّرة وفارغة من الداخل فارغة بالكامل! أمرّ بلسـاني على شـفتيّ كي أشعر بالاطمئنان لأنّي حين أمرّ بلسـاني على شـفتيّ تخطر ببالي أفكار إيجابية فلا أعرف لمـاذا لكنّ هذا التماس يعيد تثبيت قدمـيّ على الأرض فيتركّز ذهني على فمي وعلى ما فيه، لأنّي أدركت منذ زمن طويل أنّ فمي مهم جدا فهو مركز توازنـي أنا سـعيدة عندما يكون ريقي بكمية عادية، ويكون لسـاني مرنا لا ثقيلا وأسـناني مصقولة ولامعة هذا يعني أنّه في الحالة المعاكسة حين لا نراقـب ذلك وقد يحصل مـرارا ألا نتمكّن من مراقبة ذلك، وحين لا أراقب الطعام والشراب وحين لا أعود أعتني بنفسي ولا يكون اللعاب والأسنان في حالة مُرْضية فعندها عليّ أن أنتبه كلّ الانتباه! فمي يفيض باللعاب فيجعلني أدرك أنّي أقوم بما هو في غير صالحي، وأعتقد أنّه لولا فمي الذي هو على هـذه الحال لارتكبت حماقات كثيـرة وقد يكون الأمر أنّي حين كنت صغيرة كنت أعاني من مشكلات في فمي حتى تحدّث الجميع عنه مطوّلا وخصوصا أمـي التي ما كانت تكفّ عن الحديث عـن فمي لكلّ الناس، وكأنّ لفمي من الأهمية ما لرئيس الجمهورية فلِمَ كانوا يتحدثون عن فمي ربما لأنّ له شكل قوس إنّه يشبه قوسا وإنّهم أُعجِبوا بذلك ولكن أيضا لأنّه في الداخل وقعت مشكلات في الأسنان والقلاع وأجهزة التقويم فكان عليّ أن أهتمّ بفمي أكثر من اهتمامي بركبتيّ، لكنّ ذلك لم يَحُل دون أن تبدأ الزخرفة الدودية بنشر رائحة فكان أن شـكّلت في مركز التسالي مأساة! لقد بدأوا أيضا بالحديث عـن مطهر البولـة القوي جدا الداخل في تركيب غـراء الجص، فالولايات المتحدة تحظر بيع هذا الغراء الذي فيه شـيء من الإفراط فمطهر البولة القـوي فما العمل إذن لقد قاموا بالكشـف والمعاينة، كلا كلا ليس هنالك الكثير من مادة مطهر البولة أقل من مليغرام واحد فليس هنالك من سُـمّية



ولكي يكون هنالك سُــمّية ينبغي أن تكون النســبة أكثــر من مليغرام واحد،
وعندها كسّــروا كل شــيء ملاط الجص والجدران مــع الزخرفة الدودية،
وذلك كلّه لأنّ المديرة الســيدة كروك كانت تشــعر بالبــرد وقد بدأ الناس
يتكلمــون عن العزل وبعد العزل عن الضيق والغثيان والرائحة فكان الدمار
لقد اســتمرت أعمال الهدم وإعادة البناء شهورا عديدة، وما زالت مستمرة
فتتتشــر وتنتشر وتنتشــر فماذا تشــبه رائحة مادة الزخرفة الدودية؟ هذه
المادة تجعل المرء يرعف ويتقيأ والمديرة من ناحيتها طلبت إجازتها فوصل
الأطبــاء رأوا أنّ جهة الشــرق رطبة آه إذن هــي الرطوبة التي جعلت المادة
تنفذ وتنتشــر من دون أن يدرك أحد لماذا تنتشــر إنّهم لا يعرفون وعن أي
مادة يتكلمون الآن يتكلمون عن المادة نفسها أو قد تكون مادة أخرى عندئذ
قاموا يحللون ويحللون، قاموا بمعاينة الهواء فلم يجدوا أثرا للمعقّم لا شيء
ولا ســمّية إذا بقي الأمر لغزا ثم قالوا لسكان سوشو: أغلقنا مركز التسالي
في وجه أولادكم وترجموا ذلك للعربية واليوغسلافية والتركية فقد تحدثوا
بعدئذ عن آثار جانبية مثل الوخز والحكّة، وعن أشــكال أخرى أما أنا فقد
كان ذلك يسبب لي وخزة خفيفة في الأنف وكان الوقت يمضي! وصل العمدة
ومحافظ المدينة وقنصل الجزائر جلسوا القرفصاء ومن ثم مشوا على أربع
وأمســكوا بزجاجة المعقــم وقارنوا بين الرائحتين فلــم يتحققوا من وجود
رائحة أو أنّهم وجدوا روائح فأقروا إغلاق مركز الألعاب نهائيا واعتقدت أنّي
معلقة على شــجرة لأنه لم يعد لمركز الألعاب من وجود فأنا كنت أعمل في
مركز الألعاب، أما بالنســبة للسيدة كروك فقاموا بنقلها إلى مكتبة الشركة
وأنا إلى أين ســينقلوني؟ ثم هنالك أمي! لا سيّما أنّ جميع الناس قد قرأوا
الجرائد فالفضيحة ماثلة للعيان أشعر بالدوار حين أنظر إلى قدميّ فليست
أمي التي ســرقت لقد قتلوها لقد قتلوها لقد تــمّ اغتيالها وقالوا لي: كيف



للمرء أن يتوقّع نوبة ســكر الدم لديها؟ كانت نوبة ســكر الدم تعادل خمسة غرامــات لكل لتر من الدم فقلت لهم: لأنها خافت فقالوا لي: أمك ســارقة وكان ينبغي إسكاتها فقلت لهم: والغازات المسيلة للدموع؟ لقد قرأت تقرير تشــريح الجثة وكان تقرير التشــريح قد أُعِد بتاريــخ ٢٠ وأنا حصلت عليه بتاريخ ٢٤ فلماذا؟ قلت لهم: كيف وجدتم رئتها اليمنى فأنتم الذين قتلتموها والتقرير يؤكد حدوث تســمّم بواسطة أوكسيد الكربون فهذا فعلكم. ذُكِر أنّ الرئــة كانت محتقنة بمظهرها ومزرقّة من نقص الأوكســجين فقالوا لي: لا يســعنا مناقشة التورّم الموضعي لأمك معك أنت وإنّما مع الطبيب الشرعي فقلت لهم: من حدثني عن ازرقاق الرئة إنّه الطبيب الشرعي فما رأيكم؟ ثم قالوا لي: إذا كنت تعتقدين أنه يســرنا موت أحد ما جراء مراقبته، فكان لا بدّ لذلك الأمر أن يقع! لقد حصل ذلك بتاريخ ١٣ في الساعة السادسة و٤٥ مســاءً مع اللجنة القضائية حيث جاء المفتشون جاؤوا ليفرضوا حجزا على البيت بســبب ســرقة محلات البرينتانيا في مدينة سوشو جاؤوا في ثلاث ســيارات لم يطرقوا الباب بل دخلوا وصاحــوا بصخب فقالت لهم أمي: ما الذي يحدث؟ فقالوا لها: اخرســي. كنت مــازال أفكر بمركز الألعاب لكنّي قلت لهم: أين مذكرة الحجز؟ وفي تلك اللحظة عينها اعتبروا أمي مشــتبها بهــا فقد نظرت خلفهــا ولأنّها نظرت خلفها ظنوا أنّهــا نظرت إلى المكان الذي وضعت فيه المسروقات لأنّهم قالوا لها: عمّ تبحثين هناك في الخلف إذن أنت الســارقة! فقالت لهم: هنا في الخلف لا يوجد شيء وركضت نحو ذلــك المكان الذي نظرت إليه بشــكل كي تريهم ذلــك المكان الذي نظرت إليه بشكل عفوي وقالت لهم: نظرت بشكل عفوي بشكل عفوي ودلّتهم على قارورة الغاز: هاكم إنّها قارورة غاز قارورة غاز البوتان فأنا لم أســرق شيئا، وهي مغلقة بإحكام لقد خشــيت ألا تكون مغلقة بإحكام وزاد اشتباههم بها



لأنها همســت لي باللغة القبائلية: أنا لا أفهم شيئا يا لطيفة. أما هم فظنوا أنها تخبرني أين أخفت المادة المســروقة لكنّها قالت لي: أنا لا أفهم شيئا يــا لطيفة. ثم قالوا لها: وهذا العقد؟ لقــد انتزعوا منها العقد وهم يظنون أنّه واحد من مجموعة العقود المسروقة من محلات «برنتانيا» وكأنّما كانت هنالك عقود فــي محلات «برنتانيا» كلا فليس من عقود في «برنتانيا»، أما هم فقد كانوا يفتشون ويزرعون الرعب إلى أن قال أحدهم: لم نجد شيئا يا سيدي أما رئيسهم فكان يمسك بالعقد ويقول: بلى وجدنا هذا العقد!

قالت لي أمي باللغة القبائلية: أريهم صندوق مجوهراتي ففيه مجوهرات مثل هذا العقد وعندها ســيفهمون أنّ هذا العقد ليس من محلات برنتانيا بل هو عقد من قســنطينة. وبدلا من أن تبتسم وذلك ما كان ينبغي فعله أي تحاول أن تتكلّم وهي مبتســمة لكن كيف لك أن تبتســم حين لا تكون راغبا فــي ذلــك، إذن بدلا من أن تبتســم صرخت في وجوههم حتى إن شــفتها السفلى لم تعد تشبه أي شفة في تلك اللحظة فقد امتطّت، صارت الساعة السابعة مساءً إنّه الغاز المسيل للدموع الغاز المسيل للدموع لقد انهال الغاز المســيل للدموع على أمي أورديا، وبعد ذلك ألقوها بها في عربة المساجين موثقة اليدين وكأنها كيس بطاطا ومضوا باتجاه مفوضية الشرطة كان ثلاثة من إخوتي عمر وحســين وإحسان يلعبون التنس على أرض الملعب، فجرى إيقافهم أيضا في المفوّضية فقد ســرق حســين في العام الماضي دراجة ناريــة كانت أمي تبكي وتبكي وتبكي والفضيحة الأخرى أنّهم قيدوها برجل الطاولة اقترب حســين منها لقد جاءها مسرعا ألقوا الغاز المسيل للدموع وتركــوا أمي هنالك وأخرجوا فقط حســين الذي أصيب بحروق أجل تركوا أمــي في الغرفة مع الغاز المســيل للدموع وهي لم تســرق كان ذلك الخبر مجرد وشــاية مبنية على الفرضية، لست أدري فقد خرجت من هنالك لقد



أخرجوني من هنالك وفي الســاعة التاســعة ليلا اتصلت أمي أورديا كانت تريد أن تشنق نفسها بواسطة حبل صغير ولكن أي حبل لا ندري استدعى القاضي الطبيب فأتى ولم يلاحظ أي شــيء غير عادي لا الحروق الناجمة عن الغاز المســيل للدمــوع ولا حالة أمي أورديا الحرجة ثــم حلوا وثاقها، وعادت إلى هنا ســيراً على قدميها إنّي أسمعها وأراها وشفتها على ما هي إنّها تمتط، وبعد ذلك أصابها الغثيان والسبات والموت بالصدمة الانفعالية وارتفاع ســكر الدم إلى خمس غرامات في الليتر بسبب عقد من قسنطينة، وبعد ذلك تم تشريح الجثة ولم يلاحظوا شيئا يا لها من فضيحة كنت أفكر ورأيت القاضي الذي قابل الطبيب الشرعي ثم تساءلت عن التشريح الأول؟ وماذا عن حالة الازرقاق التســمّمي الرئــوي والحروق والصدمة الانفعالية؟ أطالبكم بتشــريح معاكس من فضلكم ســوف أتقدم بشكوى ولن أخرج من غرفتي أبداً لقد جفّ ريقي وأنا أنتظر.



الاسم الأصلي للمسرحية

«الممر»

Le Couloir[1]
de Philippe Minyana

ترجمة: د. منتجب صقر

مراجعة: أ. عبود كاسوحة

(١) Philippe Minyana، Le Couloir، Ed. Théâtrales، Paris، ٢٠٠٤.

شخصيات المسرحية

- الدخيل
- الأخت البكر
- الأخت الكبرى
- الأخت الوسطى
- الأخ الأصغر
- الرجل ذو الشال
- أب ميت
- أم ميتة
- شاهد



المسرحية

قدمت هذه المســـرحية في الثامن من آذار ٢٠٠٤ على خشـــبة مســـرح «تياتر أوفير» Théâtre Ouvert في باريس من إخراج فريدريك مارانياني وفيليـــب مينيانا، بالتعاون مع ماري أرميل دوغاي، جان بول دياس، ميشـــيل دي فونسو بو، فرانسواز لوبرون، ريجيس لوكس، هيغيت طيب، روبير طيب، إيميليان تيسسييه، جانن فيتيز، غايتان فورش.

إنتاج مشترك للمســـرح المفتوح والمركز الوطني للإبداعات المعاصرة، مسرح ديجون الوطني، إدارة المسرح والسينما في باريس.

اليوم الأول. عودة الأخ الذي خرج من السجن

يدخل الأخ، الذي يسمونه الدخيل، إلى الغرفة الرئيسة بخطوات متردّدة. يقف لحظة كما في حالة ترقّب، معتمدا على ســـاق واحدة وجســـده منحن قليلا نحو الأمام.

وفـــي الحجـــرة، تحدّق الأخت البكـــر في الدخيل، وهي مســـتلقية على الســـرير. يقف الأخ الأصغر باســـتقامة كأنّه يعرف أنّ الدخيل سوف يأتي. وينظر الأخ الأصغر باتجاه الدخيل من دون أن يركّز نظره عليه.

يقوم الدخيل ببضع خطى ثم يعاود اعتماده على ســـاق واحدة بينما يظل جسده منحنيا نحو الأمام.

يقول الدخيل من دون أن ينظر إلى أحد : هل ستظلون تحبونني

ما من جواب. يمرّ بعض الوقت. يبقى الجميع مسـمّرين في أماكنهم من دون أن ينظر بعضهم إلى بعض.

ثم تقول الأخت البكر : يجب أن نسدل الستارة

الأخ الأصغر الستارة. يمرّ وقت قصير.

ثم تدخل الأخت الوسـطى بخطى مدروسـة، ورأسها منحن نحو الأمام، وترفع رأسها، بسبب الصمت السائد من دون شك، فتكتشف الدخيل وتطلق صرخة وتقول: إنّه هنا

تدخـل الأخت الكبرى وعندما ترى الدخيل تتفجر ضاحكة، ثم تكفّ عن الضحك وتقول : بعـد تلك الإصابة التي ألحقتهـا بنا أما زلت متعلقا بالنطاق العائلي ثم تردد : أما زلت متعلقا بالنطاق العائلي.

تضحك بطريقة غير متوقعة وتصفق يدا بيد.

يشـرع الدخيل بالإجابة، فينظر على التوالي إلى كل فرد من أفراد تلك العائلـة التي هي عائلته فيوجّـه إليهم (لكل فرد على حـدة) مجموعة من الابتسامات التي تشبه التكشيرات. ويبقى الآخرون في حالة انبهار.

ثم تقول الأخت الوسطى : إنّ السنوات المرعبة قد ولّت حقا وتضيف بشأن الدخيل: وهكذا تبدأ مرحلة جديدة.

وبدورها تقول الأخت الكبرى بخصوص الدخيل أيضا : لا بدّ من أن نجد له عملا.

و من جديد تصفق بيديها بطريقة غير متوقعة.



وبلا تمهيد، تقول الأخت الوسطى للدخيل (إنّها تكلّمه عن قرب شديد):

كنتُ على قناعة تامة حين لم أوافق على الارتباط بعقد زواج هل تفهم ذلك إنه لمن المرعب أن يمضي المرء نحو إخفاق مزدوج.

تضحك قليلا

يقول لها الدخيل : أنت تتحدّثين إليّ عن قرب زائد (ابتعدي قليلا).

تنفذ ما طلب منها. فيسألها الدخيل: هل حياتك ترضيك، هل حياتك ترضيك.

تضحك الأخت الوسطى قليلا ثم تقول : بدّل ثيابك إنّ رائحتها كريهة.

تضحك الأخت الكبرى وتصفق يدا بيد.

يوجه الدخيل الكلام للأخت الوسطى فيقول: هل تواصلين تسديد الكمبيالات.

تضحك الأخت الوسطى قليلا. يذهب الدخيل ليعانق الأخ الأصغر.

يقول له الأخ الأصغر : لا ريب في أنّك تعلم أنّي فقدت عينيّ.

يوافق الدخيل ثم يذهب ليعانق الأخت البكر.

فيضيف الأخ الأصغر قائلا : دخلت ريشتا مثقب معدنيتان في عينيّ.

فتقول الأخت البكر للدخيل : تخيّل أنّ حريقا قد أتى على مواشينا

كلها وتضيف : قام صندوق التأمينات المحلي بتغطية الخسائر.

تسأل الأخت الكبرى الدخيل : هل تذكر مواشينا

ثم تضيف : كنا نعلفها وبعد ذلك نذبحها.

تنفجـر الأخت الكبرى ضاحكة من جديد وتصفق يدا بيد. يضحك الأخ الأصغر قليلا. أما الأخت الوسطى فتنتابها نوبة سعال. الأخت البكر مُمَدّدة في سـريرها. تتوجّه الأنظار كلّها نحو الأخت البكر. تذهب الأخت الوسطى لتسـهر على صحة الأخـت البكر، تمدّ يدها نحوها كأنّهـا تتحقّق من أنّها مازالت على قيد الحياة.

تفتح الأخت البكر عينيها، فتجلس قليلا وتقول بشأن الدخيل: آه يا أخي الحبيب.

فيقول الدخيل بصوت تقطعه الدموع: بُنيتي الجسدية معطّلة تماما.

يبقى الآخرون في حالة انبهار.

اللقاء

تقول الأخت الكبرى : تأكدوا من أنّ الستارة مسدلة تماما.

يتحقق الجميع بالنظر، من أنّ الستارة مسدلة تماما، ما عدا الدخيل.

وتقول الأخت الوسـطى وهي تعني الدخيل بكلامها: نشـكر الله على أنّ سنين الهلع قد ولّت بكل تأكيد.

ينهار الدخيل. يسـقط على الأرض فيقول: المعذرة ويضيف: لقد رأيت العـدو الجبّار (رأيتـه في المكان الذي عدت منه) يجب أن نسـحق العدو

الجبّار بأقدامنا.

ويجهش الدخيل بالبكاء

تقتــرب منه الأخت الكبرى فتمدّ يدها إليه ثم تقول: أرى أنك لا تشــعر بالطمأنينــة لعلك فــي حالة من اليأس ولا ريب في أنّه يمكن في مثل حالك إعادة النظر في كل شيء فتصرّف كأنّ شيئا لم يقع وآمن بعالم أفضل.

ومن جديد تضحك الأخت الكبرى قليلا وتصفق يدا بيد

فيقول الأخ الأصغر : كنــت ذات يوم أضغط على المثقب المعدني وفي يوم كباقي الأيام انفجر المثقب

ثم يضيف الأخ الأصغر : وفقدت عينيّ.

تقول الأخت الكبرى كأنها تحدّث نفسها : كم ذرفنا من الدموع

ثم تضيف : لقد سـعينا بكافة السـبل لإنقاذ مواشينا كان طاقم رجال الإطفاء عاجزا كل العجــز لكنّ التأمين تكفل بتغطية الأضرار وتقول أيضا: الحياة الحقيقية قائمة حيث تقوم أســمال الماضي الثمينة أسمال الماضي الثمينة.

ينام الدخيل. ويشخر قليلا

تقول الأخت الكبرى (بصوت خافت) : إنه نائم.



موقف حميمي ١

الأخت البكر ممدّدة على السرير، تتنفس بصعوبة، وأحيانا تتنحنح. والأخ الأصغر وقد تهاوى فوق كرسي، في إحدى الزوايا.

تسأل الأخت البكر الدخيل: هل عرفتني يا بوباول.

الدخيل لا يردّ، لكنّ قسمات وجهه تتغير. يبدو عليه الذهول. فيفتح فمه قليلا وتتسع عيناه.

وتضيف الأخت البكر قائلة : إنّه لم يتعرّف علينا.

تدخل الأخت الوسطى، فتقترب من الدخيل (تتكلم معه عن قرب). تقول:
لا تعتقد أنّي لم أحاول أن ألتزم بعلاقة زوجية ما لكنّي لست منافقة وكرّرت القول مرّات عدة: لست منافقة، وظلّت معلّقة كأنّها فقدت القدرة على الكلام فأبدت دهشتها لذلك. ثم استأنفت حديثها من حيث كانت: لقد انطفأت الروح فيّ غاب اتقاد ذهني (حتى صوتي صار يزعجني).

فيقول لها الدخيل : أنت تعتقدين أنّك محور العالم.

فتجهش بالبكاء ثم تتوقف.

وتقول : كل شيء كذب بكذب «فالتاريخ أكذوبة تاريخية»[1] وتضيف كأنّها تحدث نفسها: أتساءل إذا كان وجود الأطفال في الحياة يسمح للمرء بتحسين نفسه.

(١) - توماس برنارد (كاتب مسرحي نمساوي)

تدخل الأخت الكبرى، فتطلق صرخات وتخرج كالمذعورة. ويبقى الدخيل جامدا، ينظر إلى الأخت الوسطى كأنّه لم يرها قط من قبل.

وتسأل الأخت البكر من جديد : هل تعرّفت علينا يا بوباول.

وتتوجه الأخت الوسطى إلى الدخيل أيضا فتقول: أشعر برغبة في الضحك حين أسمعهم يقولون إنّ الحياة حوار.

فتدخل الأخت الكبرى من جديد. يبدو كأنّها قد بكت. ثم تبتسم وتصفق يدا بيد. ثم تتكلم برصانة فتقول: تخيّل أنك قد نمت تقف في المكان نفسه الذي نام فيه الدخيل من قبل. وتشير إلى المكان المقصود فتكرّر قائلة: كنتَ هنا وفجأة استسلمتَ للنوم.

فتقول الأخت البكر أيضا : إنّه لم يتعرّف علينا.

تمشي الأخت الكبرى قليلا وهي تحرّك ذراعيها وكتفيها.

ينهض الأخ الأصغر، فيقترب من الجمع ويهمّ بالكلام. فيقول: كنت أضغط على المثقب المعدني الذي انفجر فلم يعد لي من عينين لم يبقّ سوى حفرتين تحترقان، كان ذلك حادثا ويضيف: وبين ليلة وضحاها انسدّ الأفق أمامي.

ويجلس الأخ الأصغر من جديد. ثم ها هو يتهالك مرة أخرى على الكرسي فينخرط بالبكاء.

تعيد الأخت الكبرى الحركات ذاتها. تشير إلى المكان ذاته حيث نام الدخيل. تتكلم برصانة فتقول: تخيّل أنّك كنت هنالك ثم نمت وتكرّر: كنت هنالك ثم نمت تمشي قليلا وهي تحرّك ذراعيها وكتفيها. ثم تعود إلى المكان المذكور. تتكلم

برصانة. فتقول: كنت هنالك تحديدا تمشـــي قليلا وهـــي تحرّك ذراعيها وكتفيها ثم تعلن: أشـــعر اليوم بأنّي مرتاحة جدا تظلّ هنيهة كأنّها بحالة ذهول، من غير أن تعرف ما كانت تريد أن تقول.

ثم تصفق يدا بيد فتضيف : يا لروعة هذا اليوم فأخونا قد عاد.

لا تدري إن كان عليها أن تضحك أو تبكي. ثم تضحك وتبكي.

وتقترب الأخت الوســطى من الدخيــل مجدّدا فتقول له: اعلــم أنّه ما من شـــيء في قلوبنا قد تغيّر فالمرارة هي نفسها وحب التضحية (وأنا ما عدت أدري هل أسيطر على كامل قواي العقلية).

تضحك ثم تعانق الأخت الكبرى التي ماتزال تبكي قليلا، وتقوم، كما يفعلون حيال الأطفــال الصغار، فتواســيها بكلمات عطف وحنان.

تعيد الأخت البكر الحركات ذاتها. ثم تسأل: هل تتعرّف علينا يا بوباول.

يجيب الدخيل : عندما نفكّر في الأشخاص نتخيلهم بطريقة ما قبل أن نراهــم فهم فــي فكرنا على هــذا النحو لا على ذاك وتوقف عــن الكلام، فرفع نظره نحو الســماء كأنّــه يبحث عــن الإلهام. وتابع: وحيــن نراهم فهم مايزالون في فكرنا ســابقا إذن نحــن لا نراهم في بعدهم الصحيــح بل نراهم في فكرنا الذي يســبق الصور التي كنا نتخيّلهم

وفقها يتوقف عن الكلام، ثم يقول : وحتى لو عملتما بحميّة



عملا جنونيا فلن تكون لديكما رؤية شــاملة (يشير إلى الأخت الوسطى) لا سيّما أنت يا بوليت.

تنفجر الأخت الكبرى باكية ثم تقول : إنّه على حق إنّه على حق.

تســأل الأخت البكر أيضا كأنّها لم تســمع شــيئا مما قيل: هل تعرّفت علينا.

يلج الدخيل الحجرة الكبرى في المنزل بخطى مدروسة.

موقف حميمي ٢

يلج الدخيل الحجرة الرئيسة للمنزل (من دون ملابس خارجية ومن غير أن يحمل معه أي أغراض وهو قادم من حجرات المنزل الأخرى).

تسأل الأخت البكر : هل جمعتَ مبلغا من المال.

تقول الأخت الوسطى : هل رأيتِ أنّه ما من شيء تغيّر.

يقول الأخ الأصغر : لقد أخذتُ غرفتك يا عزيزي.

الأخت الكبرى تصفق يدا بيد.

يقول الدخيل : عــدت إليكم يبقى الآخرون فــي حالة انبهار ما عدا الدخيل الذي يقول أيضا: تجوّلت في الحجرات كلها الواحــدة منها تلو الأخرى إنّها مجرد غرف للســكن ليست بذات أهمية (إنها ليست بذات أهمية) تسري بين المجموعة حركة خفيفة. هنالك أصوات ســعال ونحنحة. كل شـــيء قديم وبــلا أهمية هذا يعني أن



كل شـــيء ظل على حاله (ظلّ كل شـــيء على حاله)
المجموعـــة هادئـــة جدا كل شـــيء ظـــلّ على حاله
تماما كما كان فـــي الوقت الذي كنا نجتمع فيه على
الحلوة والمُرّة (على الحلوة والمُرّة) يبقى الجميع في
حالة انبهار رحت أتأمل ذخائر موتانا وتســاءلت عن
مصيرهم.

ثـــم يبكـــي الدخيل قليلا ويمدّ يـــده نحو الأخت البكر التي تقـــول له: لدينا
مشـــاريع كثيرة نحن نبدد طاقاتنا (فالجسد يتدهور
مـــا بين الدورة الدموية والإمســـاك) أين هي الحياة
الحقيقية أين هي فلنمنح أنفسنا فترة راحة (إذا كنت
تشعر أن أحدا يراقبك فأسدل الستارة) لقد قضيت
وقتي وأنا أحاول جعل الأشياء قابلة للتحمل وأصعب
ما في الأمر هو الصباح فهنالك ضباب ويشعر المرء
بأنه خائر القوى.

موقف حميمي ٣ (الزيارة)

يُدَق الباب أو يرنّ الجرس. تذهب الأخت الوســـطى لتفتح الباب. يدخل رجل. إنّه يضع شـــالا. يذهب ويجيء ويســـعل قليلا. تبكي الأخت الوسطى بكاء متقطّعا.

يقول الرجل ذو الشال: مـــا يعجبني فيك يا بوليت هـــو أنك قصيرة القامة
وأنا أحب النســـاء قصيرات القامة وأنت مثل أغلبية
النساء القصيرات تمضين قفزا وذهنك شارد وكنتُ



فيما مضى أســمّيك الحوريــة الصغيرة وأنت مثلك
مثل الكثير من النســاء الشــقراوات رشيقة وجميلة
وكنــت تمرضين من وقت لآخر فأتولّــى العناية بك
فيمكننــا القول إنّ المياه بيننــا كانت تأخذ مجاريها
ثم بين ليلة وضحاها (لكن ما الذي حصل) أصبحنا
وأحدنا يكره الآخر كرها حقيقيا.

يمرّ بعض الوقت. تدخل الأخت الكبرى. يبدو أنها قد بكت. تسأل الأخت الوسطى (بصوت باكٍ): هل تريدين قدر اللحوم.

تبكي الأخت الكبرى قليلا ثم تخرج بسرعة. يمرّ بعض الوقت.

يسعل الرجل ذو الشال

ويقول : ما يعجبني فيــك يا بوليت هو أنــك قصيرة القامة
(أي أنك قصيرة) توجّهين الكلام لمحدثك فترفعين
ذقنك هذا يلائمني تماما يبدو أنّك حساســة (إنّما
الأحاسيس الكبرى تقوم على الخصوصية) كنا ننعم
بحياتنا إلى أبعد حد (كنا نلتهم وجودنا) ثم بين ليلة
وضحاهــا (لكن ما الذي حصل) صرتُ أســبّب لك
الفزع وصرتِ تســبّبين لي الفــزع أصبحنا وأحدنا
يكره الآخر كرها حقيقيا.

تكف الأخت الوسطى عن البكاء.

الأخــت الكبرى التي لم تخــرج تماما من الغرفة توجّه الكلام إلى الرجل ذي الشــال. إنها تتكلم برصانة فتقول: نؤدي أنــا وأختي واجباتنا ونرفض المشاعر لأنها تؤذي الجسد ثم تضيف: نشعر بخوف مميت.

تتقدم نحو الرجل ذي الشال بخطوات مدروسة وعندما تقترب منه كثيرا تضربه على خاصرته وتطرده خارجا.

يغادر الرجل ذو الشال المنزل.

فتغني الأخت الكبرى والأخت الوسطى هذا المقطع: فلنحذر التعددية/ ولنفتح أفواهنا لننطق بالحمد/ ولنصغِ إلى ما أوحي لنا (يمكن أن تغنيا هذه اللازمة عدة مرات)

موقف حميمي ٤

يراقب الجميع الدخيل. الدخيل، كأنّما يكلّم نفسه. فمه وحده يتحرّك.

يقول : مات الأمل كل ما هو طبيعي أصبح مُشينا كل ما في الإنسان مشين، الحياة كرنفال حقيقي كيف السبيل إلى الخروج من هذا السرداب «إنّ عناء الحياة جزء من جنون العظَمة»[1] ولئن كنت مازال متعلقا بالنطاق العائلي فلا يسعني سوى التأكيد على أنّ أخوتي الأعزاء فيهم شيء مرضٍ مع عدم النضج أنتم تستيقظون وتنامون وتستيقظون وتنامون إنّه لشيء مذهل وبوليت تسدّد الكمبيالات (تبا للإنسان ولغريزة التملك لديه) ماذا نفعل نؤدي واجباتنا ونستذكر أهلنا الذين ماتوا.

يمرّ بعض الوقت. ثم يدندن الدخيل.

(١) توماس برنارد



مشهد من الماضي: قبل الحادث

يبدو الدخيل بلباس الصيد وبندقيته على كتفه.

يدخل الأخ الأصغر وهو يحني رأســه كأنّه يتأمّل فيقول: يقول ستيفان إنّــه ينتظرك كي تذهبا للصيد ويقول إنّ اليوم يوم مثالي للصيد ويقول إنك ستعجب بضوء النهار وبالأشجار الجميلة

يخرج الأخ الأصغر.

يخلو الدخيل بنفسه. يحرك فمه فيقول: اليوم أسمع صوت العالم (يبدو لي أنّه يدور من حولي) وأحاسيسي في مستواها الأول وأقسم على أنّ الحياة مغلوطة جدا ورغم ذلك أشعر بنفسي هذا الصباح قريبا من الحياة، وإذا كانت الأيام بلا نتائج فما عسى أن تكون الحياة (إنّه يوم مظلم فأنا لا أبصر تفاصيله) لكن ما يقول الصوت الذي في داخلي (ذلك الصوت إنّي لا أسمعه) يغمض عينيه فيقول: عندما أغمض عينيّ أشاهد بروقا.

يفتح عينيه. يمرّ وقت طويل. ثم يخرج الدخيل خروجا بطيئا.



تعليق. يقول شاهد:

حدث ذلــك ذات صباح كغيره مــن الصباحات الأخــرى صباح ذي لون رمادي/

وكنا نتساءل ماذا نفعل على الأرض فالروح المنفصلة عن الجسد لا ترى رؤية واضحة/ كان صباحا هدوؤه مغلوط/ وكان الجميع في حالة من شرود الذهــن/ وخرج بوبول إلى الصيد/ لقد تعب لكثرة ما مشــى/ لقد أرهقته الهموم/ شرب قهوته/ حمل عدة الصيد/ قال في نفسه هيا بنا للصيد في الغابة/ هنالك الغصينات والروائح العطرة تفوح من أشجار الزان والكستناء وغيرها/ قال في نفسه هيّا بنا للقاء الصديق ستيفان/ تصافح الصديقان / وبدأ جولته وهو مشوش الذهن/ لم يكن بوباول وهو في مكمنه يرى بعيدا/ فما كانت رغبته الأساسية في تلك اللحظة/ واقع الحال أنّه ما كان عليه أن يفعل ما فعل/ لقد أطلق النار/ فانقلبت حياته رأسا على عقب.





مشهد من الماضي: بعد الحادث

يدخل الدخيل وبندقية الصيد بيده. يصغي الأخ الأصغر إليه (وفي خضمّ الحديث يجهش الأخ الأصغر بالبكاء).

يقول الدخيل : اللعنة، اللعنة لقد مات ستيفان.

يصفر الدخيل متنهّدا.

كنت على موعد مع ستيفان فقامت أمه الملعونة وصفقت الباب بوجهي وهاتِ أن أعرف لماذا.

يصفر الدخيل متنهّدا.

أقسم لكم أنّي كنت مفعما بالحب.

يصفر الدخيل متنهّدا.

كنت أنتظر الخنزير البرّي وكنت أشعر بالتفوق.

يصفر الدخيل متنهّدا.

صحت أين أنت يا ستيفان ولكن ستيفان لم يكن يجب.

يصفر الدخيل متنهّدا.

أنا هنا أجاب ستيفان.

يذرع الدخيل الخشبة جيئة وذهابا ثم يجهش بالبكاء.

يقول الأخ الأصغر : لا تبك.

يقول الدخيل : بدا ستيفان أبيض كالغسيل لقد قلت إنّي أطلقت النار على الخنزير البرّي فقال أي خنزير بري ثم



كررت لقد أطلقت على الخنزير البرّي وعندها سقط
ستيفان (كنت قد أطلقت على ستيفان).

يصفر الدخيل متنهّدا.

أعتقد أنّ حياتي قد انقلبت رأسا على عقب (اللعنة).

يذرع الدخيل الخشبة جيئة وذهابا لبعض الوقت.

تعليق. يقول شاهد عيان:

من الآن فصاعدا سـوف يجرّ حياته جرا/ بنى كوخا طوله حوالي ثلاثة أمتار ونصف وعرضه متران ونصف/ يقع الكوخ بالقرب من بحيرة/ والبحيرة محاطة ببيوت بنيت غداة الحرب العالمية الثانية/ فيقوم بشـواء الهمبرغر وشـرائح اللحـم / وراق ذلك السـكانَ المحليين/ لقد قـام بتجارة صغير مريحة/ هنالك جدول يخرج مـن البحيرة/ ويبلغ طوله حوالي أربعين مترا وعرضه حوالي عشـرين/ لم يكن الجدول عميقا فهو مكان مثالي للسـمك المستطيل/ كان يضع الأسماك في الحوض/ وحين يمتلئ الحوض بالسمك يعطيه لأخواته/ أصبح صوته حادا وخشنا/ ما العمل كي ينسى/ كان عازما على أن يجد لنفسـه مكانا في الأوسـاط العليا وأن يصنع لنفسه مكانة في المجتمع/ لكنّه فشل في ذلك/ لقد قضت عليه الرصاصة التي أطلقها على الخنزير البرّي/ صار حذرا من البشـر/ إنّه فـي طور نقاهة من مرض لم يصب به البتة/ إنّه لا يسـتطيع أن يصل ما انقطع بينه وبين نفسه/ غير أنّ المحكمة لم تكن قاسـية/ لم يُسجَن طويلا/ لكنّه ما إن يغمض عينيه حتى يعود فيرى الحادث بكافة تفاصيله/ فكل أحلام اليقظة أضحت مسـتحيلة عليه.

مشهد إضافي

العائدون

(يتجاور الأموات والأحياء)

يقول الأب الميت : كيـف أقول ما لم يُقلْ لقد اجتـزت الحياة وأنا على الدوام أكبر من سـنّي هل عرفتُ الهـدوء الداخلي الطمأنينـة الداخلية كلا مطلقا، لقد كنت أخاف من النـاس دائما ومن الصخب الـذي يحدثونه كان الله دائـم الوجود وجهودنا الدائمـة تُرفع إليه وذات يوم قُطِع حبل الإرادة والإحسـاس، وهكذا فقد عشـت أحينا وفكري يسـبق تصوري للأشياء فكنت أتخيل عوالم أخرى وإلا فحياة منسجمة كنت عجينة طيّعة منذ أن تعلمت المشـي فسـهرت علـى راحة ذويّ وتابعت مجرى الأشياء.

تقول الأخت البكر: لكن ماذا يقول الأب فالأب ثرثار (والعالم بالنسبة له مصيبة).

وتقول الأخت الكبرى: أعتقد أن الملذات الصغيرة تؤجّل الموت ففي الصيف هنالك الحصاد وفي الشتاء توزّع علينا المحروقات في الدائرة الحكومية (كنت أعمل في دائرة حكومية) كم كنا نشعر بالسعادة عندما كانوا يزوّدونا بالمحروقات لقد تركت أهلي في وقت مبكر جدا وحين عملت في معمل السيليلوز عاملوني معاملة غاية في الانحطاط (المؤسـف في تلك الأماكن إنّ السـيجارة هي صلة



حقيقية بين الرجال)، وبالمقابل فقد عاملني الجميع في الدائرة الحكومية معاملة لطيفة نظرا لأنّي كنت مســتقلة عن أهلي فيقولون انتبهي إلى هذه النقطة انتبهــي إلى تلك لقد كنت منفصلــة عن أهلي، ومع ذلك لم أكن أعاني هنالك ســؤال هــل نحن بحاجة لذلك الكلام كلّه والجواب بنعم (وحتى لو كان الناس يتكلمون هكذا بدون اكتراث) فلا مناص من التواصل وعندما تركت الدائرة الحكومية عدت إلى بيت أهلي فسرت على دروب طفولتي فلم أتعرّف عليها شعرت كأنّي مقســومة نصفين وكان جــزء واحد مني حيا ســأذكر لكــم الواقعة التالية، فيما كنت أمشــي في الشــارع صادفت مدام فيرّان فقلت لها هذه أنت يا مدام فيرّان فتصرّفت وكأنّ شــيئا لــم يكن أمّا وأنّ مدام فيرّان قــد توفيت منذ زمن طويل فقد راودني الشــك بشــأنها رأيت مجددا أماكن طفولتي أحبك أيتها الأشجار والينابيع فأنا أشعر بالتحسن الكبير بفضل عنايتك بي تمرّ السنون ولم أعد ٣٤ كما كنت فحين كنت أعمل في الدائرة الحكومية كانت هنالك سيدة اسمها مدام فورنييه فأحرص على أن أشكرها شكرا خاصا.

تقول الأخت البكر (بشأن الأخت الكبرى): كنت أعرف دائما أنّ الأمور لا تسير علــى ما يرام والناس لا يريــدون أن نفتح لهم عيونهم (ونظرا لحالتي النفسية فخير لي أن أصمت).

يقـول الأخ الأصغـر: كنت آمل أن أتقدّم في المجتمـــع وفجأة وقع الحادث إنّ حادثـــا يقـــع يوما يهدم أمامك مســـتقبلا بأكمله فيســـعني القول إنّ حياتي قد دُمـّـرَت جزئيا، التنزّه والمواظبة ســـاهما في تحقيق ســـعادتي (حيث إنّي تعلمـــت لغة البرايل الخاصة بفاقـــدي البصر) ولئن انطفأت عيناي فإن عضوي الذكري لم يمت وأنا أحب الأشياء المتعلقة بالجنس كثيرا (نجد دائما شخصا ما ينصرف للجنس انصرافا كلّيا) هناك دائما مآس مرعبة فكيف العمل على استبعاد المأساة.

تقـول الأخـت البكـر: تصلني الأخبار من الجرائد أنا أقرأ الجرائد، يصلني كل شـــيء من الجرائـــد فالحياة كلها فـــي الجريدة والموســـيقى أيضا إنّ إذني موسيقية أذني موسيقية بشـــكل مطلـــق لكنّي أكـــره المدن وأكـــره الناس (لا أقصد التطـــرّق إلى بعض العلاقـــات الغرامية) كم أحببت هدوء أريافنا والأصوات المألوفة التي ترافق شتى الأعمال، لكَم وددت بلوغ الكمال لكن هذا الأمر صعب المنال وبلا قيمـــة تُذكَر، أخاف خوفا مفرطا مـــن الحياة اليومية من الحيـــاة العادية ليس هنالك بهلوانيـــات فكرية هنالك على مـــا أعتقد نقص في التشويق لقد سلكت دروبا مرسومة سلفا وأعضّ على أصابعي ندما (صحيـــح أنّ الهدوء الخارجي لا يولّد هدوءا داخليا) أنا خبيرة بالتمويه فأقلد ببراعة حالة التعب القصوى وأكاد أستطيع أن أؤكد أنّي ميتة ولم



أكن قط عاطفية في حياتي.

تقول الأخت الكبرى: عندما يموت الطفل يموت أهله أيضا لقد فقدت طفلي الوحيد.

يقول الأخ الأصغر: اتسعت رؤيتي للأشياء بسبب عاهتي.

تقول الأخت الوسطى: سأحاول ألا أتكلم كثيرا فحلقي يؤلمني أعتقد أنّ الحدث الذي أثّر فيّ مؤخرا هو الموت المباغت لموظف في وسائل النقل أمام عيني لقد كان رجلا طويل القامة يرتدي ملابس رياضية كان ذا نظرة شاردة، وأعتقد أنّه كان موظفا جديدا لم يكن واثقا من نفسه فقد كانت نظراته وحركاته بلا معنى رجل في الثلاثين من عمره (أفتح قوسين لأقول إنّي أشعر بأني قريبة جدا من الأشخاص الحالمين) لقد كان يقف على الرصيف (سافرت لبعض الوقت وعدت إلى المنزل رغما عني) وتلاقت نظراتنا (عليّ أن أقول إنّه قد جرى بيني وبينه ما يشبه الحب من النظرة الأولى) أذكر أنّي كنت أحمل زجاجة ماء (أحيانا أشرب لترين من الماء في اليوم) ولأنّي كنت أحمل تلك الزجاجة شعرت بحالة من الدونيّة وكأنّ حمل زجاجة ماء لا يتوافق والصورة التي أريد إعطاءها عن نفسي (أنا ادري أنّ مظهري مظهر شابة ولو كنت أحمل حقيبة نسائية وتوابعها لكان ذلك أفضل) ثم نظر إليّ (وتلك النظرة لن أنساها) لقد حدّق بي فبدأت عيناه ترمشان وراح يحدّق بي وعيناه ترمشان سعى لأن يقول لي شيئا لكنّه لم يقوَ على التلفّظ بشيء ثم مال برأسه نحو كتفه (هكذا نحو كتفه) وقعد على بلاط الرصيف ثم بكل هدوء (لم يكن ذلك



واقعيا مطلقا) سقط نحو الخلف وعيناه تتفتحان من وقت لآخر ثم مات حين ماتت صديقتي كارمن كنت أتحدّث إليها كأنّها حية (في حين أنها كانت حقا ميتة) كنت أروي لها طرائف كنت أعمل في المصنع في ذلك الوقت فخطرت ببالي الفكرة الحسنة وهي أن أصوّر زملائي (لطالما أحببت التصوير) ولكي أتدارك الفكرة الشائعة أنّ الموظف إمّا أنّه بائس أو بطل لقد برهنت على ذلك في العمل بكل بساطة في العمل على سبيل المثال كان جان كلود مارتينيه يعمل منظفا للصحون في كافتيريا الشركة لا ينبغي أن ننسى أنّ رائحة فضلات الطعام تلتصق بشعره وببشرته، لقد صوّرت جان كلود مارتينيه فهل تدرون ما قال لي عندما شاهد الصور قال إنّ هذا سيشكل صفعة للإدارة لقد شعرت بتعاسة كجعة عندما مات والدانا، ولم أكن أتخيّل أنّي سأشفى منها لكنّي شفيت وينبغي أن أعترف بأنّي شعرت بطريقة ما بأنّي تحررت فأبي وأمي كانا كل شيء بالنسبة لنا في حياتنا كان الأب بالنسبة لنا كالإله أشعر أحيانا بدرجة من الضعف أتساءل معها إن كان بمقدوري أن أعيش.

تقول الأم الميتة : سأقول ما يلي كنت طفلة وحيدة مدللة بإفراط وهذا ما جعل مني وحشا من الأنانية أما باستثناء ذلك، فليس ما يستحق الذكر فمشاعري عادية وتغذيتي كذلك وحياتي خالية من الاضطراب (أشير إلى أنّي كنت أقف دائما أمام الشرفة فأضع يديّ على وركيّ لا أدري لماذا وهاتِ من يعرف سبب شعوري بالتفوّق

وكأنّما أتمتّع بقوى خاصة أستمدّها من المكان الذي أنا فيه)

يقول الدخيل : ليست لدي أي ذكرى وهكذا يسألوني غالبا هل تذكر فلانا والفلان المقصود لا أتذكره وأنظر إلى هذه الصورة إنّه فلان فأقول حسنا إنّه فلان (الأمر نفسه ينطبق على الأماكن) قالوا لي هذا منزل عمك في الحقيقة كان كل شيء يتوارى من حولي (ولم يعد لديّ من ذكريات) إنّ قلق الإنسان بلا حدود بيّنة قالوا لي يجب أن تبني مستقبلك فقلت حقا لمَ فأنا لا أشعر بالحزن وأتقدّم خطوة خطوة فأحزاني ليست عميقة وفرحي ليس كبيرا أحذر المشاعر والانفعالات من أي نوع كانت (فلنقل إنّي ألتزم حدودي) وهكذا فإنّي أتظاهر وأقوم بما يقوم به الآخرون فأنظر إلى أهلي، ولمّا كان نظري ثاقبا فأنا أعرف مسبقا تمثيليتهم الهزليّة والشيء الجوهري في الواقع هو الذي ينقصنا أي أنّه أمل لا اسم له ومثل أعلى لا اسم له أصبحت الحياة نوعا من العادة فنحن نعمل وننتظر المساء لننعم بزجاجة جعة في يدنا ونسعد لسماع صوت نافورة الماء حين تسقي شتلات الخس الجميلة ونبتات الفجل، والحق أنّ تكرار القيام بالأشياء نفسها يوما بعد يوم يجعل إحساسا بالخدر العذب يستولي عليّ وإنّ الضجة التي يحدثها العالم لا تصل إليّ.



اليوم الثاني. تتمة ونهاية

نراهم في الحجرة الرئيسة كما رأيناهم سابقا. الأخت البكر ممدّدة في سريرها. وتجلس الأخت الوسطى على كرسي، بالقرب من السرير، وتحمل كتابا. تقف الأخت الكبرى أمام النافذة، ويبدو عليها شـــيء من الاضطراب. يتقدّم الدخيل من داخل المنزل، ويذهب ليعدّ فطوره بعناية.

ثم يدخل الأخ الأصغر بكل جرأة. ويوجّه كلامه للدخيل. فيقول:

حين أطلقـــتَ النار على الخنزير البرّي فقتلتَ جارنا أيّهما كنتَ تنوي أن تقتل على وجه التحديد الخنزير البرّي أم الجار.

وعلى الفور، يدع الدخيل جزءا من طبقه يسقط على الأرض. ثم يلتقطه ويقول: الخنزير البرّي يُســـمَع صوتُ حفيـــف. يقدّم الدخيل الطعام للأخت البكر. ويسألها: هل تريدين أن تأكلي.

تجيب الأخت البكر : لم أعد أستسيغ شيئا يُسمَع صوتُ حفيف.

ثم تضيف : أتألّم أكثر مما تظنّون.

تذهب الأخت الكبرى لمواساة الأخت الوسطى. فتقول لها: أودّ إيلامك.

وتضحك وتقفز. فتبقى الأخت الوســطى ســاكنة، دون ردّ. تقف الأخت الكبرى أمام النافذة من جديد، فيبدو عليها شيء من الاضطراب.

يقول الأخ الأصغر للدخيل: أنا لا أصدّقك

تتنهّد الأخت البكر بقوة وتقول: نحن نموت بعد أن نكون قد عشـــنا وقتا طويلا.

تنفجـــر الأخت الكبرى باكيـــة وتخبط الأرض بقدمهـــا. يتناول الدخيل



طعامه. تنهض الأخت الوســطى، وبعد أن تترك كتابها جانبا، تمشي بخطى مدروســة، فتقترب من الدخيل، فتحيطه بذراعيها، ثم تضمه، دون أن تنظر إليه، ثم تعود إلى مكانها، فتستعيد كتابها. لا يقوم الدخيل بأي حركة.

تقول الأخت البكر وكأنّها تحدث نفسها (بصوت باكٍ): نحن نشغل رأسنا لكي نعرف ما كان يتوجّب علينا فعله أو عدم فعله ومن المستحيل الاستباق وليس للمرء أن يلوم غير نفسه أما تلك الحلقة من الأفكار الجهنمية (أتساءل إذا كانت العناية الإلهية قائمة) فكان عليّ ذات يومٍ أن أتخلّى عن شـــعوري بالفخر.

بعــد أن نــام الدخيل، بين لقمة وأخرى، لوقت قصير، اســتيقظ فأطلق صرخة. في حين لم يردّ الآخرون.

يسأل الدخيل: هل تكلّمت أثناء نومي.

لا يجيب الآخرون.

يقول الدخيل بصوت قوي وواضح:

لو دخل أحد إلى رأســي لوجد جروحا هائلة. وانطلق في الحديث. فقال أيضــا: رأيت العــدو الجبّار (رأيته من حيث أتيــت) والعدو الجبار متعطش للدماء.

الكل في حالة ذهول. الأخت البكر تحدّق فيه.

الأخت الوسطى تنتحب، وتقول وســط الدموع، كأنّها تحدّث نفسها: ما كان ينبغي وضعه في السجن.

في وسعها تكرار ذلك مرارا. تفتح الأخت الوسطى فاها كأنها على وشك أن تتكلّم لكنها لا تنبس ببنت شفة.

وحـده الأخ الأصغـر، الذي ظلّ هادئـا، يقول: وهكـذا فقد صرت من أصحاب السوابق، يا عزيزي.

فيقول الدخيل : اخرس.

فترة تردّد. الدخيل يواصل تناول طعامه.

وتثور ثائرة الأخ الأصغر بدوره. فيقول: مثقبان معدنيان اخترقا عينيّ ثم يبكـي الأخ الأصغر قليلا. الأخت الكبرى تضحك وتقفز. يقول الأخ الأصغر أيضـا: فترات بعد الظهـر بحالها والحزن ينهشـني، ويضيف: فترات بعد الظهر بحالها.

فترة تردد. الأخت الكبرى تبكي وتصفق يدا بيد.

يترك الدخيل طعامه، ويتقدّم مـن الأخ الأصغر بخطى موزونة، وببطء، فيحتويه بين ذراعيه، ويلاطفه قليلا: لستَ عالي الهمّة أنا مسرور لخروجي من السجن يترك الأخ الأصغر. يمضي مترددا. يقول أيضا: كم تنمّ وجوهكم علـى العطف والعذوبة ثم يواصل التحرّك متـرددا. يأتي إلى أمام النافذة. ينظـر عبر النافذة. يقـول: إيه ما أجمل حقول الـذرة ينظر إليه الآخرون مبهوتيـن. يقـول الدخيل أيضا: يقتـرب رجل يرتدي معطفـا من المطاط الأسود.

تطلـق الأخت الوسـطى صرخة مخنوقـة وتمضي فتقفل بـاب البيت بالمفتاح مرّتين. يُسـمَع طرق على البـاب أو رنين جرس. الجميع في حالة انبهار. يُسـمَع طرق على البـاب أو رنين جرس أيضا. هنالك طرطقة. وهم جامدون كالنيام.

يبتعد الرجل في الخارج. يقول الدخيل: أنا حرّ الآن ويسعني أن أقول ما يلي. يتوقّف ثم يواصل: حسبي أن أعرف أنكم في متناول صوتي يبتسم له الجميع. تصفق الأخت الكبرى كفا بكفٍ وتقفز. تضحك الأخت البكر قليلا. يصفّـق الأخ الصغر بالتوافق مع الأختً الكبـرى. ومجددا يتولاهم الجمود، كأنّهم نيام، والدخيل معهم. ويُسمَع طرق على الباب مجددا. وهم على الحال نفسها، كأنّهم نيام.

يُسمَع صوت الرجل ذي الشال صائحا:

افتحـوا افتحوا يمرّ بعض الوقت. تم تدبّ فيهم الحياة مجددا. يتمطّون قليـلا، والبعض يتنحنح. يقفز الدخيل قفزات صغيرة وهو في مكانه، كأنّه، إلى حدٍ ما، ملاكم يتدرّب.

ثم يلكم الأخ الصغير الذي يقول: آخ

يغيّر الدخيل لهجته تغييرا تاما فيقول له: اعذرني لأنّي لا أضع قفازين لكنك كنت تخاف دائما القيام بأي حركة في العالم الفسـيح ثم يتوجّه قائلا للآخرين: ليست لديكم من أحلام.

ويصفع الدخيل جبينه مرّات عديدة ويقول: لقد حطّموا حياتي.

يُسمَع في الخارج صوت الرجل ذي الشال صائحا: افتحوا افتحوا.

يسـقط الدخيل بطولـه على الأرض. ليس مـن ردّة فعل لدى الآخرين. يحوّلون أنظارهم. ما يزال صوت الرجل ذي الشال مسموعا. ينهض الدخيل من سقطته، يدندن.

تقول الأخت الكبرى للدخيل: كم أنت تتألّم.

يضحك الدخيل قليلا. تقوم الأخت الكبرى بقفزات صغيرة في المكان.

تســتيقظ الأخت البكر، التي قد أغفت قليلا، وتقول للدخيل: هيا بنا يا حبيبي.

تمدّ للدخيل ذراعيها. يتجاهل الدخيل الأخت البكر.

تنهي الأخت الوســطى قراءتها، فتتمطّــى في كل اتجاه، وتتوقف فتقول: يتولاني الشعور بأنّ أحدهم ينظر إليّ.

الواقع أنّ الرجل ذا الشال، الذي لا ريب في أنّه دخل من باب آخر، وكان مختبئــا، يظهر فيقول: يا عصبة الخنازير ويضحك ضحكا زائدا عن الحد، ويقوم بدورات حول نفســه. وبغتة، يقول للدخيل ســاخطا، من غير ســبب ظاهر: وماذا عنك هل أنت على ما يرام.

فيقول له الدخيل: حذاؤك صغير جدا.

وينفجر الدخيل ضاحكا. ينظر الرجل ذو الشال إلى حذائه منذهلا.

يضيف الدخيل قائلا : قياسه ناقص من الأسفل على الأقل.

الأخت الكبرى شــاردة الذهن.الأخت الوســطى تضحك ضحكا متكلّفًا والأخت البكر تتنحنح.

يقترب الرجل ذو الشال من الدخيل ويقول: سوف تدركك أحداث الماضي مجددا.

تقول الأخت البكر، كأنّها تحدّث نفسها: الزمان قد صفح لتوّه

فيقول الرجل ذو الشال : آه أنا لا أصفح ثم يقول أيضا للدخيل: والآن ما قولك.

فيقول الدخيل (من خلال دموعه) : فليكفّ الجميع عن معاملتي كأنّي قذارة.



ويوجّه الدخيل لكمة مباشـــرة إلى فك الرجل ذي الشـــال الذي يســـقط أرضا، كأنّه صريع. ردّة فعل بين المجموعة. يســـتأنف الدخيل تناول الطعام والشراب. يُحدِث ضجّة نَهمٍ وهو يأكل ويشرب.

يعود الرجل ذو الشـــال إلى رشـــده، فينتصب قليلا ويقول: يا مجرم يا مجرم.

ثم يســـقط مجدّدا. يقترب الأخ الأصغر من الرجل ذي الشال ويقول له: دعه وشـــأنه ثم يوجّه إلى جسد الرجل ذي الشال ركلة أو ركلتين، ثم يذهب ليجلس فيتخذ وضعية فائقة التكلّف.

تقـــول الأخت الكبرى، كأنها تحدّث نفســـها (يُســـمَع صوتُها من خلال الدموع): إيه كفاكم صراعا.

وتقول الأخت الوســـطى بلهجة مصالحة، وبصوت يشـــبه الأصوات التي يعتمها رجال السياسة: هيّا بنا هيّا بنا تذكّروا أيام الصيف ونحن نأكل سلطة فواكه ثم تمســـك بيديّ كل من الدخيل والأخ الأصغـــر وتقوم بدورة صغيرة وبطيئة. ثم تتوقف. وتنتابها نوبة سعال. ثم تقول: نتخيّل خطأ أنّ الأشخاص البدينيـــن ذوو ســـلطة. تضحك قليلا ثم تضيف: لا بأس فأنا لســـت كذلك وأشعر بأنّ قدميّ ثابتتان على الأرض وبسلطة قوية وتتخذ وضعية معينة ثم تضيـــف أيضا: وهذا ما يجعلني أدعوكم على الدوام لأن تكفّوا عن التصرّف أمام ناظري كصغار الخنازير.

وتتوجّه الأخت الوســـطى لتعين الرجل ذا الشال على النهوض ثم يغمغم الرجل ذو الشال بشيء كأنّه يقول: أما ذاك فسوف أصفّي حسابي معه.

فتقول الأخت الوسطى للرجل ذي الشال: انصرف من هنا.

يبدأ الرجل ذو الشال خروجا مستعجلا فتقول له الأخت الوسطى أيضا:



اعلم أنّك لم تقدّم لي أي نفع قط.

يخرج الرجل ذو الشـــال، وما إن يصير خارجا حتى يصيح مرّة أخرى: يا عصبة المجرمين.

تتحرّك الأخت البكر في ســريرها، تدفع الأغطيـــة، محاولةً النهوض. تتقدم الأخت الكبرى لمساعدتها.

تقوم الاثنتان بجولة صغيرة ثم تقول الأخت البكر: أتعلمين يا فرانســين أنّي لم أقم بهذه الجولة الصحية الصغيرة منذ زمن طويل.

ثم تعودان إلى السرير. ويسود الهدوء.

يقول الدخيل بصوت قوي : يجب أن نناضل.

تعتــري الآخرين حالة من الذهول. فيقول الدخيل أيضا: أعتقد أنّي أمرّ بحالة كآبة.

يقــوم بحركات ملاكم. فيوجّه لكمات إلــى أمامه. ثم يعود كلّ واحد إلى مكانه. الأخت البكر في الســرير. تقف الأخت الكبــرى أمام النافذة بحالة اضطراب وهي تبكي. تتناول الأخت الوســطى كتابــا جديدا. يحافظ الأخ الأصغر وهو جالس على وضعيته المتكلّفة. يســير الدخيل بخطى واســعة، فيجــأر مزمجرا ثم يطلق صرخات، ثم يتناول ســاطورا ويقطع يده اليمنى. فيغمض الجميع عيونهم.

باريس، آب ٢٠٠٢- أكتوبر ٢٠٠٢.

****



الاسم الأصلي للمسرحية

أناتول فيلد
مسرحية للكاتب السويسري

Anatole Felde[1]
D'Hervé Blutsch

ترجمة: د. منتجب صقر

مراجعة: أ. أحمد الويزي

(١) Hervé Blutsch، in Hervé Blutsch، Théâtre incomplet، Editions du Cardinal، Paris، ١٩٩٧.

- «أناتول فيلد»، مسرحية منشورة في الأعمال غير الكاملة للكاتب هيرفيه بلوتش، الجزء الأول، دار نشر الكاردينال، باريس، ١٩٩٧.

المسرحية

تجري أحداث المســرحية في أحد المكاتب. في المشــاهد التي تحمل عنوان «شــهادة»، تجلس الشــخصيات إلــى مكتبها، وهي تتكلــم في اتجاه الجمهــور، بينما لا يضيء الخشــبة غير مصباح عادي. أما في المشــاهد الموســومة بعنوان «مكتب»، فالإضاءة هــي إضاءة المكتب العادية. لا وجود لفواصل تعتيم بين مشهد وآخر، إلا حين يشار إلى ذلك.

برولوغ

يجلس مونت و بوستو إلى مكتبهما، في حين يقف فيلد على مكتبه، وبيده حقيبة، مقابل الجمهور.

شهادة

مونت : كنا ثلاثة زملاء في مكتب، يوحّد بيننا العمل، وتجعلنا الحاجة متضامنين. لا نتعارف بشكل جيد، غير أننا كنــا نقضي كل يوم من أيام الأســبوع، مجتمعين مع بعضنا. يدعــى الوجهان اللذان ظللــت أرتبط بهما أثناء نهاراتي: الســيد بوســتو والســيد فيلد، بينما أدعى أنا: الســيد مونت. وذات يوم، قال لنا الســيد فيلد:

مكتب

بوستو ومونت في غمرة العمل.



فيلد : حـــان الوقت لترك هذا المكتب.(يلتفت نحو مونت). سأرحل عمّا قريب.

مونت : أنا لا أصدقك.

شهادة

بوستو : كنــــا ثلاثة زملاء في مكتب، أرســـينا حول مشـــروع العمل المشترك قواعد محبة صادقة، رغم التحفّظ. كان الســـيد فيلد يلمّح دائما بمشروع الرحيل، لكننا لم نكن نوافقه الرأي.

مكتب

بوستو و مونت في غمرة العمل.

فيلد : حان الوقت لرفع الأشرعة. (يلتفت نحو بوستو).عليّ تركّكما.

بوستو : أنا لست موافقا.

يعود إلى عمله. يتجه فيلد نحو الجمهور.

فيلد : كنــــا ثلاثة زملاء في مكتب، ثلاثة مســـاكين يقتلون أنفسهم في العمل. وكان الطقس في الخارج جميلا، وكنا في شهر تموز، وحقيبتي جاهزة.

فيلد يقفز في الفراغ. يوقفه حبل كان ملفوفا حول عنقه. إظلام. نهاية البرولوغ.

I

مكتب

يجلس بوستو ومونت إلى مكتبهما، وهما مصدومان، ينظران صوب جثة فيلـــد المتدليّة أمام مكتبـــه، بينما بيده ما تزال ممســـكة بالحقيبة. صمت طويل.

بوستو : هل تعتقد أنه مات؟

مونت : لا حياة بعد أن تتكسر فقرات الرقبة.

تمضي لحظات.

بوستو : عجبا!

مونت : قالها، ففعلها. هذا عمل أخرق، لكنه جميل.

بوستو : ينبغي العثور على شخص آخر، يا سيد مونت...

تسقط حقيبة فيلد على الأرض.

مونت : ... ونظافة المكان...

II

شهادة

مونت : كنا نقـــوم بترتيب المكتب مرتين في الأســـبوع، كلّ حسب دوره.

بوستو : كنا نتقاسم الأدوار، لكل واحد منا أسبوع. كان الدور هذا الأسبوع على السيد فيلد.





III
مكتب

لا يزال مونت وبوستو يراقبان فيلد.

مونت : أمر الميت غريب.

بوستو : إنه لا يثرثر.

مونت : إنـــه لا يثرثر، إلا أنـــه يفصِح. هـــل لاحظت كم هو شاحب؟

بوستو : نعم.

مونت : يبدو عليه الاســتياء. نفس الملمح الـــذي ظل يميّز وجهه، خلال الأيام التعيسة...

بوستو : أجل.

مونت : سأذهب كي ألمسه.

بوستو : تلمسه؟ أتعني ما تقول؟

مونت : هو لن يعضني.

بوستو : لكن، وذاكرته؟

مونت : ليست له ذاكرة. ثم إني لن أؤلمه، سألمسه، لأرى.

بوستو : سآتي معك.

مونت : إذا أردت.

ينهض الاثنان، ويتجهان نحو فيلد بخطوات حذرة. بعد برهة من الزمن،

يلمس مونت الجثة.

بوستو : كيف وجدتها؟

مونت : باردة. (يعبث مونت بذراع الجثة عدة مرات). إنه أمر مسل، تنفذ كل ما أطلبه منها. (يحرّك يد الجثة على شكل تحية، ثم يقول بصوت تغيّرت نبراته بشكل مقصود): صباح الخير. (يستعيد صوته العادي، ويوجه الكلام إلى بوستو): ألا تجد الأمر مسليا؟

بوستو : هل أستطيع أن أجرب؟

مونت : تفضل.

يقترب بوستو بدوره من جثة فيلد، يفحصها، ويلمسها بطرف الأصابع. ثم يقوم بعد ذلك بمصافحة الجثة من غير أي تردد، من دون أن يرفع نظراته عن وجهها.

بوستو : صباح الخير يا سيد فيلد. (يوجه الكلام لمونت) هذا صحيح، الأمر غريب حقا.

مونت : أليس كذلك؟ فلنفكها من الحبل.

يقومان بفك الجثة من الحبل، ويجلسانها على كرسي.

مونت (وقد احتفظ بالحبل في يده): يا له من حبل جيد. لم يكن لفيلد أن يفلت منه.

بوستو : قد يكون في مقدورنا قطعه إلى قطع صغيرة، نقدمها على شكل هدايا جالبة للحظ.



مونت : لنقطعه نصفين. عندها، سيحالفنا الحظ أكثر.

بوستو : فكرة رائعة جدا. سنحظى بالكثير من السعادة، ثم إن ذلك لأمر جيد أيضا.

يقوم الاثنان بقطع الحبل نصفين، يأخذ كل منهما طرفا.

مونت : هل لاحظت أن السيد فيلد تخلى عن سمْت الاستياء الذي كان يميزه؟

بوستو : لا.

مونت : إذا، تفحّص فيه بعناية. إنه هادئ تقريبا.

بوستو : أنت تفهم الهدوء بشكل غريب، هو لا يعبر عن أي شيء.

مونت : علينا أن نعيد له ابتسامته (يعيد له الابتسامة). ألا يبدو هكذا أفضل؟

بوستو : يبدو مرحا أكثر.

مونت : ولكي يبدو بسمت أكثر بشاشة، يتوجب علينا أن نلبسه ثيابا تنكرية. لدي بعض الملابس القديمة في خزانتي الخاصة، وهي ملابس من شأنها أن تعطيه شكلا رائعا.

بوستو : ولكن لماذا تريد أن تلبسه ثيابا تنكرية؟

مونت : ولمَ لا؟ لنتسلى قليلا، لن نحظى كل يوم بمثل هذه الحظوة... ولا بهذا الحبل الجالب للحظ.

بوستو	:	ولماذا تجد أن تتكره سيكون أمرا مسليا وطريفا؟
مونت	:	لا أعرف!... إنك تطرح أسئلة غريبة... أنا لا أعرف شيئا، إنما أجد هذا طريفا، وأنت؟
بوستو	:	لدي نفس الإحساس.
مونت	:	وإذن؟
بوستو	:	ألا ترى أن هذا مثير للقلق؟
مونت	:	ماذا؟
بوستو	:	أن نجد ذلك طريفا.
مونت	:	التنكّر؟
بوستو	:	نعم.
مونت	:	لا.
بوستو	:	لمَ لا ؟
مون	:	لأنك... تزعجني يا بوستو... إلى أين تريد أن تصل!؟
بوستو	:	لا لشيء... أنا أسألك فقط.
مونت	:	لقد أفسدت علي رغبتي...
بوستو	:	ما عدت تجد ذلك طريفا؟
مونت	:	بلى. لكني لم أعد أرغب بالمرة، في ذلك. نحن نضيع الوقت، ونتحدث على نحو مفرط. سأعود إلى العمل.

يعود إلى مكتبه، يجلس، يفتح ملفا، ويقرأه بانتباه.

بوستو : لا. فلنلبسه لباسا تنكريا.

مونت : فيما بعد.

بوستو : متى؟

مونت : فيما بعد.

IV
شهادة

- مونت : صــــار «فيما بعد» هــــو اليوم التالــــي. بالإضافة الى الملابس القديمة، جلبنا أنا وبوستو، دون أن نتشاور فيمـــا بيننا، بعض الإكسســـوارات، التي أضفت على فيلد هيئة لم نعهدها فيه من قبل.

V
مكتب

جثـــة فيلد تتنكّر في هيئة مهرج: قميص بمربعات، باروكة، أنف أحمر... إلخ. يقف مونت و بوستو حولها.

مونت : ألا يبدو أفضل هكذا؟

بوستو : لم يعد يشـــبه ما كان عليه. لم يعد على نحو تقريبي، مـــا كان عليه من قبـــل، أبداً. إن هـــذا ليس هو هو بالكل. إنه شخصٌ آخر.

مونت : إنه فيلد آخر، لكنه نفسه دائما!

بوستو : يبدو كمهرج جميل..

مونت : أرى ذلك، أنا أيضا... اللباس يلائمه على نحو جيد. علينا أن نرتب له دورا صغيرا من أدوار السيرك.

بوستو : لكنه ميت، يا سيد مونت.

مونت : أنا أعرف هذا جيدا. لكن، لو وُضِعَ هذان الحبلان بهذه الكيفية (يمسك بالحبلين الجالبين للحظ، ويربطهما حول ذراعي فيلد)، لأمكنني استخدامهما كما لو أن هذه الجثة دمية متحركة. والآن، هذا عرض قصير لتسليتك، يا سيد بوستو.

بوستو : عرض من أجلي؟...

مونت : يقدمه لك صديقاك العزيزان...

بوستو : هذا لطف كبير منكما.

مونت(رافعا يد فيلد، ومغيرا نبرة صوته): صباح الخير أيها الأطفال الصغار!

VI

شهادة

تتخلل شهادة بوستو خلفية صوتية خاصة بمسرح الدمى الموجه للأطفال.

بوستو : كان ذلك كالدمى التي عرفتها في طفولتي. استعدت

تلك البساطة الصافية التي كنت أعتقد أنني فقدتها إلى الأبـــد. جحظت عيناي، ودفعني الفرح للتصفيق بحـــرارة. كنت أصــرخ «المزيد! المزيـــد!». لم أكن أريد من العرض أن يتوقـــف، وظللت أصرخ وأصرخ «المزيد! المزيد!... أيتها الدمى!».

يلتفت بوستو من جديد نحو الدمية التي أخذت في التحرّك، بعدما ظلت ساكنة حتى تلك اللحظة، بفعل تحريك مونت لها. ثم ردد، وهو يصفق:

بوستو : المزيد... المزيد... المزيد أيتها الدمية!

يتم تخفيض كثافة الإضاءة، إلى غاية تخييم الظلام.

VII
شهادة

مونت : مرّت لحدّ الآن عدة أيام، ونحن نعبث بزميلنا السابق، مغيّرين من دون توقف في السيناريوهات، وواضعين عدّة مشاهد كوميدية، لكن رائحة غريبة بدأت تنتشر في المكتب.

VIII
مكتب

يظهر فيلد بلباس تنكري. يحرّك مونت وبوســـتو ذراعي فيلد، بمساعدة الحبلين الجالبين للحظ، ويجعلانه يكتب رسالة.



بوستو (يملي الرسالة بينما مونت يحرك يد فيلد): سيدي/سيدتي: نظرا لوعكة طفيفة عارضة، فإن السيد فيلد يعتذر عن حضور الاجتماع. وتفضلوا . سيدي/سيدتي . بقبول فائق الاحترام.

يقومان بختم الرسالة، باستعمال يد فيلد. يحملها بوستو، ويعود إلى مكتبه. يرخي مونت الحبل الذي كان يمسك به فيلد. تهوي الجثة على المكتب.

مونت : ألا تعتقد أن علينا التوقف عن هذا الآن، مادام أن الجثة تفوح برائحة كريهة؟

بوستو : لا أستطيع يا سيد مونت. لسنا في أسبوع التنظيف الخاص بي.

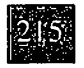
مونت : وأنا أيضا لا أستطيع. إنه أسبوع السيد فيلد. (يسحب جثة فيلد ويجعلها تتكلم): هذا صحيح، إنه أسبوعي، لكني لا أشعر في قرارتي بالشجاعة اللازمة للقيام بذلك...

فجأة ينقطع أحد الحبلين اللذين يسندان الجثة. يعم صمت طويل.

مونت : حبلانا اهترآ، يجب أن نشتري غيرهما.

IX
شهادة

بوستو : كنت أنهض صباحا، وأذهب إلى العمل بقناعة تامة. وكنت أعود إلى بيتي في المساء، ثم أتناول العشاء،





وأنام، وأنا أعتقد بأني سـعيد. لم يكن لدي أي وعي يشعرني بالفراغ، الذي يملأ حياتي، إلى أن جاء اليوم الذي أرشدنا فيه السيد فيلد إلى الطريق الصحيح، وقد تمّ ذلك في صباح يوم جميل من أيام شهر تموز. مـا أيقظه فينـا فيلد، لا يمكن لذهـب الأرض كلها أن يعوضه بالمرة. إن نـورا أضاء في دواخلنا، وقوة بناءة صارت تحركنا، مثل لعبة نارية ذات الألف لون، فصار كل يوم لحظة ابتكار جديدة!...

مونت : فـي الحقيقة، لم نكن نرغب فـي التوقف. لقد كنا نتسـلى كثيرا. لم نأبه كثيرا للرائحة الكريهة، وإنما اشـترينا حبالا جديدة مزودة بنظـام بكرات متطور للغاية. وقد سمحت لنا بعض الاكتشافات بالإشراف الحق، على عملية إخـراج متقنة لعرض حقيقي ذي جودة عالية.

كان مونت يكشف عن نظام البكرات، وهو يتلفظ بالجملة الأخيرة. سقط الحبلان فوق الجثة.

بوستو : كنا في قمة عملنا الفني، عندما وصل...

حالة من الارتباك الغريب تهيمن على بوستو، الذي يثبت الحبلين، قصد تحريك فيلد؛ بينما مونت يتابع حديثه.

مونت : كنا نعيد مشـهدا، وضعه بوسـتو ليلة البارحة. كان كل شـيء يسـير على ما يرام، بما فـي ذلك النص والتشـخيص... وفي تلـك اللحظة بالـذات، دخل

علينـــا ... بعد أن جذبته الرائحة التي كانت تنتشـــر أكثـــر فأكثر فـــي الغرفة، والتي مـــن المفروض أنها وصلـــت إلى بقية المكاتب الأخـــرى. دخل علينا في منتصـــف العـــرض، غير أننـــا لم نلاحـــظ وصوله. كان مـــن المفترض في الحبليـــن الجالبين للحظ أن يخبرانا بقدومه، لكننا كنا مندمجيّن في الدور الذي عكفنا على تشخيصه، الى درجة أننا غفلنا عن هذه التفصيلة.

ذهب مونت للبحث عـــن قبعة ألصقت عليها بطاقة صغيرة، كتبت عليها لفظة «المدير»، ثم ليضعها على رأس الجثة، ويقول:

مونت : كانـــت الواقعية هي هوايتنا المتقنة. كانت ذلك النوع الذي نجد فيه، أنا وبوستو، نفسيْنا.

يضـــاء المكتب. يتكلم المدير عبر فم فيلد، الذي يحركه مونت وبوســـتو بواسطة الحبلين ونظام البكرات.

المدير/فيلد : لقد قتلا السيد فيلد!

بوستو : هذا غير صحيح، لقد شنق نفسه بنفسه.

المدير/فيلد : أنتما وحشان، كيف استطعتما أن...!

مونت : لكننا لم نفعل شيئا. هو انتحر بنفسه. هذا كل ما في الأمر!

المدير/فيلد : سأستدعي الشرطة!

- **مونت** (وهو يقطع اللعبة كي يوضح شـــيئا ما للجمهور):تجمع حشد غفير

مــن الناس أمــام الباب، فرأينا وجــوه زملائنا التي أصبحت منســية اليوم، ممن ظل يعمل في المكاتب المجاورة.

بوستو(يستأنف اللعبة) : كنا نلعب!

المدير/فيلد : هذا عمل قذر! أنتما وحشان!

بوستو : ليس لحياتك معنى...!

يرخيان الحبلين، فتسقط جثة فيلد على الأرض. تعود الإضاءة الخاصة بمشهد «الشــهادة». يُجلِس مونت وبوســتو فيلد إلى مكتبه، و يجلسان إلى مكاتبيهما.

مونت : لم يفهم المدير شيئا. لم يفهم زملاءنا الآخرون شيئا. لم تفهم الشرطة شيئا. لم يفهم أي أحد شيئاً. لم يرد أي أحد أن يفهم شــيئا. لهذا السبب قاموا بطردنا. لأنهم خافوا من الحقيقة، حقيقتنا، وكانوا يرتعشون لمعرفة مــا كان ينعش قلبينا. كانــوا يختبئون خلف الكلمات الرنانة، من قبيل: الأخلاق، العمل، الذاكرة، المقدس، لا ينبغي العبث بهذه الأمور بالذات... لكن، لأننــا كنا من قبــل مثلهم، فإننا نعلم أنا وبوســتو... نعلم بأنهم لــم يكونوا إلا مجرد موتــى، على قائمة الانتظار.

بوستو : عدنا إلى بيتينا، كان العالم في الخارج يبدو عبثا، أجوف، وفارغا، ودون طعم. لقد كان تفكيرنا مشغولا بفيلد، الذي وضعوه في نعش، ظل وحيدا هناك... في مكتبنا.

مونت : وبما أننا كنّـا مدفوعيْن معا بغريزة البقاء نفسـها، فقد عدنا في نفس المساء إلى المكتب. قمنا بإفراغ النعش من محتـواه، ووضعنا بدل ذلـك كل وثائقنا ومسـتنداتنا. بعـد ذلك، بقينا هنـاك مختبئين في المكتب، نحن الثلاثة.

بوستو : عندمـا وصل موظفـو مصلحة الدفـن، في صباح اليوم التالي، اسـتغرب المدير من بقاء الرائحة في المكتب، أشـدّ نفاذا مما كانت عليـه من قبل، رغم عملية التعقيم الكامل التي خضع لها المكتب. وكنا . أنا ومونت . نرتعش خوفا من أن يكتشف أمرنا...

مونت : لكنهم قرروا ببساطة إغلاق المكتب. حينها، استعدنا الأمل، للمرة الأولى.

بوستو : وحتى عندما سدّوا الباب بحائط، بقين نشعر بسكينة تامة، لا يشـوبها أي قلق، ولا أي ندم، ولا أية مرارة. فرحة عارمة كانت لوحدها تملأ روحيْنا.

يسـحب مونت أحد الحبلين اللذين كانا يشـدان جثـة فيلد. يرفع هذا الأخير رأسه، ويقول:

فيلد : إعتام.

يسود الظلام



الاسم الأصلي للمسرحية

Carthage, encore

Jean-Luc Agarc

قرطاج، مرة أخرى

جان لوك لاغارس

ترجمة د. منتجب صقر

المراجعة أ. أحمد الويزي



نشرت هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٧٩، على شكل نسخة مرقونة بآلـــة كاتبة (تحت عـــدد: ١٠/٩)، من طرف هيئة لوتياتر أوفير (المســـرح المفتوح) بباريس. وسجلت ضمن تســـجيلات إذاعة فرانس كولتور (فرنسا الثقافية)، عام ١٩٧٩.

شخصيات المسرحية

» الراديو

» المرأة الأولى

» المرأة الثانية

» الرجل الأول

» الرجل الثاني



المسرحية

بداية الرسالة الموجهة إلى إليز.

الراديو: ... وبالإضافة إلى ذلك أيضا، الطقس جميل. العشب في موضع آخر ليس أكثر اخضرارا، ولا السماء أكثر زرقة. في حقول البلاستيك، ركضُ الأطفال الذي لا ينتهي، وهم ينتشـــون بســـعادة كبيرة وإجبارية، ويدوســـون أزهار البلاستيك الرومانســـية بأقدامهم. وعلى الطريق الإسفلتي العجيب والرّائع، شباب المستقبل البريء يصلّ بخطو سريع.

وبالإضافة الى ذلك أيضا، الطقس جميل...

... ويســـتمر أعداء الوطن وأعداء الســـعادة الحقيقيون، وقد حلّت بهم الذكرى الحزينة والمشدودة إلى عالم لم يتوقفوا عن الندم عليه، في الصّدح الذي يصرخ بشـــعارات مملّـــة ورّتيبة، ترتبط بمطالبهـــم الخرقاء. لكن قوّة الآمال المشـــتركة الحيّة والمتسامية، تزرع ابتســـامة الإيمان السعيدة على وجه المرء.

الخير مأمول التحقّق دائما غدا، والغد مع ذلك ليس ببعيد جدا.

الغد، سيحلّ عما قريب.

وبالإضافة إلى ذلك أيضا، الطقس جميل...

... ويتعيّـــن على كل فرد أن يشـــعر. بعمله الدؤوب ولكـــن المثمر. بأنه مدعوم من طرف جهد عام، دعما قويا. وينبغي على أصدقاء الوطن والسعادة الشـــاملة الحقيقيين أن يدركوا بأن حالة الضرورة، لا تكمن في البحث عن الطمأنينـــة الفردية، وإنّما في التحقيق العميـــق للمصير العام والعظيم. لا



أحد يمكنه أن يكتفي باستحضار ذكرى عالم تفسّخ، أو بأمل مضحك في عالم مفترض يكون أفضل. العشب في موضع آخر ليس أكثر اخضرارا. العشب في موضع آخر، مثلما هو في كل موضع، ليس سوى كلمة.

وبالإضافة إلى ذلك أيضا، ودون أي جهد إضافي، الطقس جميل.

المرأة الأولى : ... وحين نشاء، نذهب إلى البحر.

المرأة الثانية : ... بالفعل، لا شك أن البحر سيكون جميلا جدّا في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

المرأة الأولى : ... وعلى البطاقات البريدية الموزّعة، يرى المرء رمالا شقراء وغير مصطنعة بالكلّ، وفضلات بسيطة مما يترك بعد نزهات يوم الأحد. وفي كل مكان، ثمة كرات وأطفال يلعبون مجتمعين.

المرأة الثانية : ... وسنستقل القطار، وربما الطائرة. وسنمضي بسرعة، بسرعة كبيرة، ودون توقف، نحو البحر الذي لا بد أن يكون جميلا في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

المرأة الأولى : ... لا بد أنه لم يعد بعيدا جدّا، ذلك البحر ذو الرائحة الجميلة، وذو الحركة الدائبة.

المرأة الثانية : ... في الصور التي تبثها الأخبار، نرى الناس يركضون. نعم، نعم، يركضون، ونراهم حتى يقفزوا ويتصالبوا. ونرى أطفالا يلعبون بالكرة، يلعبون بكل ما يمكن للمرء أن يتخيله. نرى أطفالا تتدلى فوق

أعينهم بعض خصلات الشعر.

المرأة الأولى : ... لابد أن تكون جميلة جدا، تلك الخصلات التي تتدلى فوق وجوه الأطفال، الذين يركضون بشكل مجاني وبلا هدف، بينما الريح تدفعهم من الخلف.

الراديو : ... وفي كل مكان، وفي كل حين، تحمل العصافير الميكانيكية على جناح السرعة، الخبر المنتظر بلهفة عن أيام المستقبل السعيدة والمبرمجة. في الأخبار الأخيرة، لم يعد فصل الربيع، ذلك الفصل الرائع الذي يذوب فيه الجليد، لم يعد ببعيد. سيكون الانتظار قصيرا، وستتفتح مرة أخرى، في المستقبل القريب، أكمام الورد البلاستيكية، للأفضل وللأسوأ على حد سواء. زد على ذلك، أن الطقس جميل منذ أيام، وكأن هذا دليل على قدوم الغد السّار...

... مع قليل من العزم والإرادة، يمكن للمرء أن يصغي لعذوبة همس الرياح الدافئة، على رأس شجر الحور، الذي لا يطلب إلا أن ينثني. فمزيدا من الصبر، حتى يفوز كل واحد في الأخير، بحقه في المكافأة المستحقة.

المرأة الأولى : ... وسنذهب إلى البحر بلباس العطلة، الذي رسمت عليه زهور كثيرة.

المرأة الثانية : ... وسنشتري فساتين إسفنجية قديمة، تكون طويلة جدا، وتتناسب معنا بشكل جيد.

المرأة الأولى : ... وقبل الرحلة، سأشتري كرة، لعلها تفيد.



المرأة الثانية : صحيح، لعلها قد تفيد.

برهة.

المرأة الأولى : ومع ذلك، يقال إن البحر، مغطى هو أيضا، بموج دبق ولاصق.

المرأة الثانية : ... كما في كل مرة، سيصل الموج الدبق واللاصق قبلنا.

المرأة الأولى : ومع ذلك، ستواصل ذكرى الأطفال العدميين البعيدة ولركضهم المجاني، ترك آثار خطواتهم الرشيقة عليه.

المرأة الثانية : ومهما يكن، سنذهب إلى البادية. الطائرات، والقطارات وحتى الدراجات الهوائية - مع قليل من الأمل، وكثير من الإرادة - يمكنها الذهاب إلى البادية في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

الرجل الأول : ... وفي عيني تلك المرأة بالذات، يمكن أن نجد ما يُدعى علامة ربما. كانت تنظر إلى البعيد، كانت تنظر نحو الجدار المعتم، ودون أي إشارة، دون أي إشارة على الإطلاق، استدارات ورفعت ذراعها، وقالت: «لقد انتهى كل شيء بصفة نهائية، لم يعد هناك أي باص...».

الرجل الثاني : لعل ذلك سيكون جميلا جدا.

الرجل الأول : لقد كان جميلا جدا.



الرجل الثاني : ورحلت.

الرجل الأول : وظل الآخـــرون ينتظرون ذلك الباص، الذي لم يأت، ولن يأتي أبدا.

الرجل الثاني : كان عليهم أن يتبعوها.

الرجل الأول : نعـــم، كان علينا أن نتبعها، لكن الباص كان هناك. لم نكن واثقين من أنه لـــن يأتي، ولم يرغب أيٌّ منّا في ترك مكانه ضمن الطابور.

الرجل الثاني : ظل الناس ينتظرون، وهو لم يأتِ. بدأ الناس يدركون بأنه لن يأتي أبدا. البعض شرع يقول ذلك لمن لم يكن يرغب في معرفة هذا. وطوال أيام وأيام، وصباحات لا نوم فيها، بقـــي هؤلاء هناك، وكذلك أولئك الذين أرادوا إقناع الآخرين، لأن لا أحد. لا أحد بالمطلق. كان يرغب في ترك مكانه ضمن الطابور.

المرأة الأولى : ... واعتبارا من ذلك اليوم بالذات، توقفت القطارات والطائـــرات والدراجـــات الهوائية وأجهـــزة التدفئة والمصاعد. ومع ذلك لا شيء، لا شيء تغيّر أبدا. لم يتحرك أحد، لأننا كنّا نقول بأنّ يوما ما ربما...

الرجل الثاني : ... ومـــا أتى الباص أبدا. ومع ذلك، كان هناك أناس ينتظرونه.

المرأة الثانية : حضرت الحقائب.

المرأة الأولى : ربما لم يكن عليك أن تفعلي ذلك.

المرأة الثانية : ولماذا؟!

المرأة الأولى : لأن ذلك برأيي، مضيعة للوقت.

الرجل الأول : أنا واثق من أنها وضعت كرةً ما في حقيبتها.

الرجل الثاني : كرة متعددة الألوان، كي تلعب بها.

المرأة الأولى : بالإضافة إلى الكرة، أخذت معها فساتين شمسية، وربما أحذية رياضية.

الرجل الثاني : وربما ستستقل القطار...

الرجل الأول : أو ربما الطائرة التي تمضي بسرعة، وبلا توقف.

المرأة الثانية : ... حضرت الحقائب وسوف نذهب إلى البحر قريبا.

المرأة الأولى : البحر المغطى بموج دبق ومجمّد، وتنبعث منه رائحة كريهة.

الرجل الثاني : ما أجمل العطلة التي ستقضيها!

الرجل الأول : ما أجمل العطلة التي سيقضونها!

المرأة الثانية : .. حضرت الحقائب، وسوف نذهب إلى البحر قريبا، قبل أن تلتئم. بالطبع. الثلمة مرة أخرى، بشكل كلّي.

برهة.

حضرت الحقائب، وسنذهب إلى البحر. سأصطحب معي. بالفعل. كرة

متعددة الألوان، كي نلعب بها على الشاطئ؛ وبالطائرة أو القطار أو الدراجة الهوائية سوف نصل إلى هناك بسرعة كبيرة، وسوف نأكل أصداف البحر وسلطة خضراء.

الرجل الأول : هل التأمت الثلمة؟

المرأة الثانية : حضرت الحقائب وصندوقا كذلك. وبالكرة سنلعب دون توقف. سنركض مرات ومرات.. وكذلك مرات ومرات خلف الريح، لأن هناك ريحا على شاطئ البحر، ونحن بالتأكيد نراها من خلال صور الأخبار...

المرأة الأولى : لماذا قلت أن الثلمة قد التأمت؟

المرأة الثانية : أنا لم أقل أن الثلمة كانت قد التأمت، قلت أنها التأمت مرة أخرى.

المرأة الأولى : التأمت مرة أخرى؟

المرأة الثانية : أوه! هدوءا، هدوءا. مازال هناك متسع من الوقت حتى هذا المساء.

المرأة الأولى : لكن لماذا؟

المرأة الثانية : ومن أدراني أنا؟ ربما لأن ذلك رمل، والرمل ينزلق بسبب الاهتزاز... حضرت الحقائب وسنذهب قريبا...

الرجل الأول : لن ترحلي أبدا. يجب منع الثلمة من...



المرأة الثانية : لن تمنعي شــيئا أبدا، ولا حتى فتحة ما من الالتئام مــرة أخرى. لن تمنعي علــى الخصوص ثلمة ما من الالتئام مرة أخرى.

الرجل الأول : ولكن، ماذا لو بدأ الكل في...

المرأة الثانية : طبعا، لو أن الكل، أربعتنا، انخرط في ذلك.

المرأة الأولى : كنّا سنمنع الرمل من الانزلاق.

المرأة الثانية : وهل كنّا ســنمنع الماء من التســرّب ربما، والعشب. ذلك القليل من العشــب المتبقّى لنا كي يصفرّ. من التعفّن؟

الراديو : ... هاهــو الزمن المبــارك... الزمن المبارك، حيث يكــون كل شــيء على مــا يــرام. بالطبع، ســنونوة ميكانيكيــة واحدة لا تصنــع الرّبيع، لكن على طريق الإسفلت الواسع، يمكننا أن نستشعر الاندفاعة غير المحسوســة لوردة الخشــخاش، التي تلتهم قشــرة الأرض الكثيفة من الداخل.

ســتظهر عما قريب، وســتتفتح في مواجهة الضــوء الإلهي للحاضنات النباتية الإلكترونية. وانطلاقا من هذه الولادة غير المؤملة، ولكن المنتظرة كثيرا، ســتحلق نحو القمم السماوية، ونحو النظرات الآسرة لرسالة الفرح، التي يطالب بها كل واحد.

... إنّ عدو الشعب الحقيقي، وقد خسر بفعل الحسرات المسيخة لزمن كان مــن الممكن فيه لكمّ هائل من نثار العشــب أن يكون عاملا للطمأنينة،

بشـــكل عبثي؛ قد بدا وكأنه يســـخر من آمال الشـــعب. إنه مخطئ، ويؤذي نفســـه، وهو يريد بأي ثمن أن ينشر الضجّة المشـــينة للمصائب المروعة، لكنها لحسن الحظ مستحيلة وغير معقولة.

... إذا كان التدميـــر المؤقت لجزء صغير من وجودنا قد ترك للأســـف بعض الآثار، التي ما تزال قائمة في الأذهان وعلى الأنقاض، فلا يجب على أي أحد أن ينسى الأمر الذي يحث على الإيمان بكل وضد التجديد الثابت. لا يجب لنســـر الكراهية واليأس أبـــدا، أن يجرؤ على التحليق حول ماضينا الحبيب، الذي لا يثير الشـــفقة وحدها، وإنما الفخر كذلك. وإلى أن تتحقق الســـعادة شيئا فشيئا، فإن الطقس جميل فوق الآثار الصخرية وفي القلوب المتحمسة...

المرأة الثانية : بالتأكيد، أنا لا أشعر بالنعاس.

الرجل الأول : لا أحد يشعر بالنعاس.

المرأة الأولى : «يجب، يجب»، هي دائما كلمتك المفضلة!

الرجل الثاني : معها حق، يجب أن نتكلم عنه كثيرا.

الرجل الأول : الأجدر بنا أن نعـــرف ما إذا كان بإمكاننا منع الثلمة من الالتئام مرة أخرى.

الرجل الثاني : لا أحد يستطيع فعل ذلك.

المرأة الأولى : بلى، أنا أستطيع!

المرأة الثانية : الثلمة! إنها عالية جدا عنّا. تصوروا أننا صعدنا فوق بعضنـــا البعض، في محاولة منـــا للوصول إلى ذلك الثقـــب التافه بأعلى الكاتدرائيـــة، إلا أنه بقي بعيد



المنال، مثل قبب جميع الكاتدرائيات.

برهة.

... ثم حتى لو حاولنا، بقليل من الأمل وبكثير من النوايا الحسنة، مثلما قال... فمن سيكون في الأسفل، ومن سيكون أعلى؟ بالنسبة إلي أنا، أريد أن أكون بالطبع في الأعلى، مثل كل واحد منكم. فمن يرغب في أن يكون في الأسفل، ليحمل الآخرين على منكبيه المتعبين، ويجازف برؤية آخر واحد منا يخرج، ولا يعود أبدا؟

المرأة الأولى : لا يتعلق الأمر بالخروج، وإنما يجب منع الرمل من التسرّب فحسب.

المرأة الثانية : لكني بالطبع، فمهت جيدا.

أنتم لو افترضنا أنكم بلغتم أعلى هذا البناء التافه، إلى المكان الأعلى كثيرا، فلن يتبقى لكم. وأنا أكرر ما فهمته. سوى تحقيق رغبة واحدة: منع الرمل من التسرّب؛ وعندما ينتهي الأمر، لأنكم بالطبع ستنجحون في هذه المهمة، سوف تنزلون من جديد والبسمة على شفاهكم. هذا مؤكد، بالطبع. لكن، هل ستدعونني أنا كي أصعد إلى هناك؟

الرجل الأول : إنما من مصلحتنا أن نمنع ذلك الرمل من التسرب...

المرأة الثانية : لماذا؟

الرجل الأول : لأن تلك الثلمة عندما تلتئم، لن يكون هناك أي منفذ آخر، بالكل...

المرأة الثانية : وهل تحسب أنه منفذ؟ لا، إنه ليس منفذا، إنه ثقب

في سقف الكاتدرائية، ثقب في الرأس، نوع من الهوس. هل نحن متأكدون من وجود ذلك الثقب؟ وماذا لو أنه كان انعكاسا لظلّ صغير وظريف، ينظر إلينا في نوع من الغرام؟

المرأة الثانية : اصمتي، إنه منفذ!

الرجل الأول : إنه «المنفذ»!

المرأة الثانية : إلى أين يفضي ذلك المنفذ؟ منفذ نحو الأوتستراد الذي يهتز، أو ربما نحو البحر، نحو البادية، وإلى أي مكان. منفذ نحو كاتدرائية أخرى، بالكاد هي أعلى، بالكاد هي أجمل، لها ثقب، ثقب في السقيفة، في الرأس...

المرأة الأولى : اخرسوا. هناك في الأعلى شمس، هناك ريح وأطفال بخصلات شعر...

المرأة الثانية : معك حق، حان وقت تحضير الحقائب والأمتعة. سنطوي ثيابنا الإسفنجية بعناية، سنطوي الشورتات، والقبعات، والنظارات الشمسية، وربما الأحذية الرياضية التي ما تزال تجاري الموضة. وسنهيئ أيضا سلال السّوحر للنزهة، مع بعض الأرز والتونة والكرز وبعض الزهور، التي سنغرزها بين الشعر.

المرأة الأولى : سنحمل كل شيء على الدرّاجات الهوائية، وسنقودها بسرعة نحو البحر، الذي لا يمكن أن يكون بعيدا. ستتورّد الخدود بفعل الهواء الطلق، وسنضحك دون



توقـف، ونحن نروي حكايات الزمـن الجميل، الذي ولّى...

المرأة الثانية : ... وسـيكون أمامنـا للأبد، طريق به العشـب في المنتصف، يصل بنـا إلى البحر، بل وحتى إلى أبعد من ذلك، وسـندوس على دوّاسة الدراجات الهوائية بلا مبرر، ودون أي هدف.

الرجل الأول : ... سـنلبس بناطيل من قماش ناصـع، وقبعات من القش، وحمالات البنطال.

المرأة الأولى : وفي أسفل الحقيبة، بين فستانين من الإسفنج، سنضع كرة مزركشة اللون، وسيكون بمقدورنا الركض.

الرجل الثاني : وفي صباح من الصباحات، سنمارس الحبّ.

برهة.

المرأة الثانية : مـن أعلى الكاتدرائيـة، هناك رمل كما في سـاعة الرمل.

المرأة الأولى : إنها غلطتك.

المرأة الثانية : ألأنـي أخبرتـك بذلك؟ كنـا قد انطلقنـا باكرا كي نتخلّص من هذا الثقب. كان بمقدورنا أن نراه لبعض الوقت أيضـا، الوقت الكافي لاكتشـاف ثقب آخر، أعلى قليلا من هذا، وغيـر ظاهر للعيان ربما، لكن دون المخاطرة برؤيته يختفي تحت الرمل.

الرجل الثاني : ... وبعدهـا، فـي مكان آخر، ليـس ببعيد مع ذلك،



ستكون هناك متاحف ومعابد، وسنكون من جديد في العمق، غير كثيري العدد للصعود، وغير متشجعين للنزول مرة أخرى.

الرجل الأول : ... أنا في كل الأحوال، غير معني بذلك.

المرأة الأولى : هذا حل. ثم إننا على أي حال، لا يمكننا كما قلت، فعل أي شيء مهم آخر.

المرأة الثانية : أحلم مع ذلك بليل، أستطيع فيه النوم.

الرجل الثاني : أنا أيضا، ليل دون أحلام، دون امرأة سوداء، ودون خفافيش.

المرأة الثانية : حضرت الحقائب والأمتعة وأثواب الإسفنج. والكرة، بالطبع. وسنتمكن، إذا أسرعنا، أن نستقل القطار الذي ينطلق خلال المنتصف. إنه قطار مكيّف الهواء، وبمقاعد مريحة. وإضافة إلى ذلك، للمضيفة صوت عذب وشهي، وهو ما لا يزعج.

الرجل الأول : ومرة أخرى سننطلق راكبين، مثل عادتنا دائما، دراجاتنا الهوائية.

الرجل الثاني : ستدفعنا الريح من الخلف، وستتطاير خصائل شعرنا وبقايا طعام النزهة.

المرأة الأولى : ... وعندما سنصل إلى المحطة، سيتأخر القطار.

المرأة الثانية : حضرت الحقائب. سنشحنها في الباص المتجه صوب المحطة، وسيكون من الممكن لكل واحد أن



يشتري كتابا من بهو المحطة المبلط، الذي يشبه من الداخل محلا لبيع السمك.

المرأة الأولى : سـيكون هناك طابور طويل أمام الشباك، وسينطلق القطار، ولن نتمكن من الصعود فيه، وسـنبقى على الرصيف. سـنبقى هناك أياما وأياما. أذرعنا تهتز، والمنديل يتحرك في اليد اليمنى، وسـيتوجب علينا شحن الحقائب في الباص، وسيكون الباص مكتظا، وسيحل الظلام، وسـيكون علينا أن نعود إلى البيت منذ وقت، و...

المرأة الثانية : سأشـتري رواية في موضوع الحـب، تكون بطلاتها حنونـات ورقيقات بشـعر أشـقر، ويكـون الأبطال مفتولي العضلات.

الرجل الأول : فـي الباص، سـيكون هنـاك أناس يحتلـون جميع المقاعـد، وأماكـن وضـع الحقائـب، والممرات، والمراحيض، بل ويحتلون الأرضية أيضا، ويجلسون مباشرة فوق الحديد والموكيت الوسخ.

الرجل الثاني : لن يكون بمسـتطاعنا وضع الحقائب في المقصورة، بـدا. الأبـواب ضيقة جـدا، وسـيمنعنا الناس من الصعود. سندفعهم، ونسحبهم، وسنلهث بفعل ذلك، ولا أحد سيساعدنا.

المرأة الأولى : لا أحد يساعد أحدا. هذا أمر بديهي ومعروف.

الرجل الأول : بما أنه لـن يكون هناك إلا قطار واحد، فإن الجميع



سيرغب على كل حال، في أن يستقله.

المرأة الأولى : سـيحمل الناس حقائب ضخمة وثقيلـة جدا، وفي الحقائب ستكون هناك حقائب أخرى وأشياء عديدة لا فائدة منها، بـل تافهة. حتما، الناس أغبياء وغير منظمين.

الرجل الأول : كل واحد بالطبع، سيسعى ليكون الأول في الطابور. وعليـه، يكون مـن اللازم على المـرء انتظار لحظة حصوله على بطاقة السـفر، وعلـى رقمه، ومكانه، ودوره في التردّد على المراحيض، ومقعده في اتجاه سير القطار.

وبالأخص، وهـذه أهم نقطة، يجب علـى المرء أن ينتبه كالعادة، كي لا يتعرض للسرقة.

الرجل الثاني : ... وسـينتهي الموضوع حتما بمشاجرات، تستعمل فيهـا قطع الزجـاج والحصى، التـي تصيب العيون والأنـوف. وعلى كل حال، سـينطلق القطار لوحده، دون ركاب.

المرأة الثانية : فـي القطـار، في المقصـورة، سـيكون ثمة مكيف للهواء، وسـيكون بمسـتطاعنا أن ننام وأن نقرأ، أن نقرأ وأن ننام. وسيجلس في المكان المقابل لي رجل لا بأس به، سيبتسـم لي ربما، وسـيقوم في أفضل الحالات بحركات مخلّة للآداب. سيسـألني إذا كان في مسـتطاعه التدخين، لكني سـأجيبه بـ «لا»، كي



أبين له أن لي شخصية قوية. سأقرأ رواية عن الحب أو المغامرات، حتى ولو تشـــابه هذان الموضوعان. وعندمـــا نصـــل إلى البحر، ســيحمل ذلـــك الرجل حقيبتي، لأنه ســيذهب كذلك إلـــى البحر، مثل كل الناس. سيقترح عليّ المرافقة إلى الفندق. سأقبل، وســـأتركه يفعل، وبعد ذلك سأقول: «لا»، كي أبين له أني لا أتناقض مع نفسي.

الرجل الثاني : ســـتجلس في المقعد المقابل لي امرأة جميلة جدا، بشوارب وعينين ملونتين. ستفوح منها رائحة شذية، وســـتلبس حذاءً أخضر. ستذهب إلى البحر مثل كل الناس، وسأحمل عنها الحقيبة. ستذهب إلى الفندق، وفي اليوم التالي سنجمع الصدف النادر.

المرأة الأولى : سنأكل في المطعم سلطة خضراء، في صحون كبيرة مجلوة بشـــكل جيد، وشـــبه نظيفة. ســـيكون النادل بشعا جدا، أجنبيا وعجوزا جدا، وسوف نسخر منه، ونعمل له بعض المقالب. سنزحلقه بأرجلنا، ونضربه أســـفل البطن، وكي ننتهي من الأمـــر، لأنه يجب أن ننتهي من الأمر، ســـنبصق في عينيه، اللتين سيزرق لونهما، وتبدوان حزينتين.

الرجل الأول : في القطار، ســـيكون هناك مراقـــب تذاكر ذو لحية، يضع على عينه اليمنى عصابة. سيطلب منا بطاقاتنا بلغـــة لن نتمكن من فهمها على الفور، وســـنكون قد

أضعنا بطاقاتنا، أو سرقت منّا.

المرأة الأولى : ستسرق منّا. الناس نصّابون ومحتالون للغاية.

الرجل الثاني : سيستغل أحد هؤلاء الخنازير فرصة الشجار.

المرأة الثانية : وسيجبرنا ذلك المراقب الأخرق ذو الرائحة الكريهة، على النزول من القطار.

المرأة الأولى : لا يجب أن ننسى الحقائب الموضوعة في أماكنها بالشّباك.

الرجل الأول : وسيساعدنا الناس.

الرجل الثاني : سيكونون سعداء جدا، لأننا سنترك مكانا شاغرا وراءنا.

الراديو : ... ومن كل مكان، ينساب سكر الرحلات الذهنية العذب. وفي كل مكان، تحلق الأحلام الأشد مثالية في السّماء عاليا، وستتحقق الطمأنينة العامة في وقت قصير. وحين تكون الطبقة السميكة لأنقاض الأمس قد تركت المكان شاغرا للإبداع المجدّد، فإن الإنسان، وقد اندهش بفعل السعادة المفاجأة، سيتمكن من الابتسام ملء شدقيه، وهو يتلذذ بالمتعة الإيجابية التي صار يستحقها، الى أقصى حد. ودون الحاجة الى شرح ذلك، ولأجل سيدوم إلى غاية غير مسماة، الطقس سيظل جميلا.

المرأة الأولى : بالطبع، من الغباء أن يندب المرء حظه.



الرجل الأول : من الغباء دائما أن يندب المرء حظه.

المرأة الثانية : أرى، إن لـم تخنـي الذاكـرة، أن ذلـك مـن صلب المذهب.

الرجل الأول : معك الحق تماما. ذلك من صلب المذهب.

الرجل الثاني : ليس من صلب المذهب؟

الرجل الأول : لا يمكننا بالفعل، أن نتسـاءل، بشأن ذلك. لا ينقص المذهب غير نقد جيد.

المرأة الأولى : ولماذا لا تنقصه وصفات من المطبخ؟

الرجل الأول : كنا نقول منذ قليل إذا، بأن من الغباء أن يندب المرء حظه.

المرأة الأولى : كنـت أقول بالفعـل، بأن من الغبـاء أن يندب المرء حظه، وأعتقد أني على حق في التأكيد على ذلك.

المرأة الثانية : إن الوقت ليقتل.

الرجل الثاني : إنه يقتل الناس أحيانا.

الرجل الأول : يمكننا التحدث كذلك، بين لحظتي شرود من لحظات شرب فناجين الشاي، عن الماضي الجميل.

المرأة الأولى : بالفعل، يمكن أن يكون ذلك مثل جميع المرات، أمرا مفرحا للغاية.

المرأة الثانية : هل تذكرين ذلك القط الذي هوى ذات يوم، من حيث لا يعلم أحد؟



الرجل الثاني : لقد سقط من أعلى، بكل غباء.

المرأة الثانية : وذلك ما يدفعنا مرة أخرى، الى أن نثبت بأن ثمة في الأعلى...

المرأة الأولى : ذلك ما يثبت بأن قطا كان في الأعلى، ولم يعد موجودا هناك...

المرأة الثانية : في حديقتي، كان هناك قط. كان ذلك القط غريبا بشكل كامل، لكنه كان يبدو بمظهر متعال جدا، وعلى رأسه قبعة صفراء وبالقرب من منخريه شعرات تشبه أعواد البقدونس، وهو ما لم نكن معه نستطيع سوى أن نكنّ الكثير من الحب له.

كان ذلك القط مهذبا جدا، فإذا به يختفي في أوائل...

المرأة الأولى : اختفى بالطبع، في حديقة!

الرجل الثاني : يا لها من فكرة بلهاء، تلك التي تجعل المرء يترك قطا ما في حديقة!

الرجل الأول : إنها بالفعل فكرة غبية! ألم يكن لك إلا هذا؟!

المرأة الأولى : طبعا! وتعتني به كل صباح، كما أن حديقتها كذلك هي مثلها مثيرة للضحك!

الرجل الثاني : كان فيها ملفوف وجزر. وكان ذلك من الغباء بما كان! وكان ذلك القط البريء براءة القطط، لا يشك في أي شيء.



الرجل الأول : يا لذلك الحيوان المسكين! إنه لجدير بالشفقة!

المرأة الثانية : هل تعلمون أني أكرهكم؟

المرأة الأولى : منذ مدة، ما عاد هذا بالكل يعنيني.

الرجل الأول : إنها تقول ذلك كي تخيفنا.

الرجل الثاني : الحاصل أنها بلهاء وبلا عقل.

المرأة الثانية : ... مــاذا لــو تحدثنــا مرة أخــرى عن تلــك الثلمة الشهيرة؟

المرأة الأولى : ماذا لو سخرنا كليّةً من تلك الثلمة؟

الرجل الأول : لن نشعر بأننا افتقدناها.

الرجل الثاني : يكفي القول بأنها ما تزال موجودة.

المرأة الأولى : بالفعــل، يبدو ذلك بســيطا جدا، وهــذا يجعلنا في مأمن من الأعداء.

الرجل الأول : هذا يحل مشكلة القسوة فيما يخص تلك الثلمة.

المرأة الثانية : ... وقد حضرت حقائبي، وسأذهب غدا بمفردي.

المرأة الأولى : لا تنسي كرتك.

المرأة الثانية : وفساتيني الأسفنجية، بطبيعة الحال.

الرجل الثاني : هل ستســتقلين القطــار، أم الطائــرة، أم الدراجة الهوائية ربما؟

الرجل الأول : قبل أن تسافري، نامي قليلا.



المرأة الأولى : ليس هنـــاك بالفعل، ما هـــو أجمل من النـــوم لليلة كاملـــة، نوما جيـــدا وخاليا من الأحـــلام، ومن رؤية منظر الأفاعي والسلالم التي لا درابزين لها.

المرأة الثانية : ســـأركب الباص المتجـــه نحو المحطـــة، ومن ثمة سأســـتقل القطـــار. ســـيكون مقعدي باتجاه ســـير القطار...

المرأة الأولى : مـــن المستحســـن بالفعـــل، أن يختار المـــرء مقعدا يكون في اتجاه ســـير القطار. سيتلقى الريح بوجهه، وليس في أســـفل الظهر، وهي المنطقة التي تتضرر بسهولة.

الرجل الثاني : سيقلّ ألم البطن بشكل كبير، إذا جلس المرء باتجاه سير القطار.

الرجل الأول : وسيجلس رجل ما، في المقعد المقابل لنا.

المرأة الثانية : رجل ذو شـــوارب وحمرة على الشـــفاه، كملك شاب ومبتسم.

الرجل الثاني : سيدخن، ويقرأ الجريدة في مقعده.

المرأة الأولى : وسيحمل حقيبته، بطبيعة الحال.

الرجل الثاني : الرجال مهذبون كثيرا.

برهة.

المرأة الثانية : كنت أسكن في بيت وردي له شبابيك خضراء، بإطار



مدهون بالأبيض، وقفص حديدي من الخارج.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

المرأة الثانية : وعلى السقف، كتبت أقوال وحِكم مستمدّة من المذهب، مهمة جدا وغير مفهومة بالكل، كانت تقلق الطيّارين، وتضحكهم، وتجعلهم أحيانا يسقطون. كان عندنا صالون إمبراطوري، وسيارة بيك أب، وكراسي ورديّة اللّون صُنِعت من الفولاذ الذي لا يصدأ.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

المرأة الثانية : كان لي أب وأمّ وإخوة وأخوات بعدد كاف. أبي كان يشتغل على قدم وساق كل حين، ولفائدة الأجيال القادمة، وأمّي كانت تخيط السّراويل. وكانت السماء تمطر أحيانا وسط السّاحة، التي تودّ حينها لو أنها تصير شبيهة بحديقة عجيبة وكثيرة الأسماك، أو بمسبح ممتلئ بالقدر الكافي.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

الرجل الأول : كان أبي، أنا، يصنع السكاكين في الغابة، و...

المرأة الثانية : وفي يوم الأحد، حين لا يكون ثمة شغل، كنا نذهب جميعا إلى المطعم، أو إلى بيت جدتي التي تفوح منها رائحة كريهة، لكنها كانت دميمة ولطيفة. كنا نأكل الفاصوليا الخضراء اللذيذة في صحون كانت بالطبع كذلك، شبه نظيفة.



الرجل الأول : كان أبي يعشق عمله، مثل جميع الآباء، و...

المرأة الثانية : كانــت جدتي تضحك لوحدها. كانت تحيك الصوف طــوال الوقت، حتى وهي تــأكل، وكانت تتنبأ لفائدة الناس الذين يزورونهــا، بالاعتماد على لعبة الورق. كانــت تروي لنــا قصص حــب شــهواني، بطلاتها شــقراوات للغاية، وذوات بشــرة بيضــاء، وأبطالها مفتولو العضلات، وشرفاء دائما.

برهة.

لماذا أكلتم ذلك القطّ؟

المرأة الأولى : لماذا أكلنا ذلك القط؟

المرأة الثانية : معكــم حق. بمــا أنّ السّــؤال قد تــمّ تقديمه بهذه الطريقة، فإنه لم يعد بالكلّ مطروحا.

برهة.

مات جدي بسبب الشيخوخة المبكرة، منذ ستين أو سبعين عاما مضت، ولــم تتزوج جدتي من جديــد بعد موته أبدا، لكنها كانت تقرّ بأن الفرص لم تكن في الغالب تنقصها. وكانت كل يوم سبت، تصقل جسمها، وتلمّع الأواني النحاسيّة والبرواز الذي يضمّ صورة زوجها المتوفى.

برهة.

ومع ذلك، من الملفت للانتباه إن شئتم، أننا ما تساءلنا من أين أتى ذلك القط.

الرجل الأول : نحن تساءلنا عن ذلك، بالطبع.

الرجل الثاني : أنا أريد أن أقول "سوية".

المرأة الأولى : أنا بحثت عن ذلك.

المرأة الثانية : كل النـــاس بحثت. لكــن كان بمقدورنا أن نفعل ذلك سوية...

الرجل الثاني : آه! بالطبع، كان بمقدورنا أن نفعل ذلك سوية...

المرأة الأولى : ربما كان الأمر ســيكون غير مضحــك، لو أننا فعلنا ذلك سوية...

المرأة الثانية : كل واحد كان يأمل أن يجده لوحده.

الرجل الأول : بالطبع.

الرجل الثاني : ذلك أمر مفهوم.

المرأة الثانية : لكن، إذا كان المرء وحده، فإنه لن يستطيع النظر في كل مكان. على كل حال، لقد تخليت أنا عن ذلك.

المرأة الثانية : وأنا أيضا. تخليت بالطبع، مثل كل الناس.

الرجل الثاني : آه! بمفردي، بالطبع.

برهة.

المرأة الثانية : قلت إنني سأرحل غدا.

المرأة الأولى : بالطبع، أنا أيضا سأرحل غدا.

الرجل الأول : كيف لنا ألا نرحل غدا؟



الرجل الثاني : ماذا نفعل اليوم، كي لا نرحل غدا؟

المرأة الثانية : لم أقصد قول ذلك.

المرأة الأولى : لا. أردت أن تقولي بأنك حقا مسافرة غدا.

المرأة الثانية : نعم، بالتأكيد.

الرجل الأول : نعم، بالتأكيد، وهذا أمر طبيعي.

الرجل الثاني : ومن لا يفكر حقا، في المغادرة؟

المرأة الأولى : فعلا، أسافر بالطبع بمفردي.

الراديو : ... وتنتشر ببطء وبلا نهاية، الهمسة الممتعة للآمال المولودة إثر مواجهة صعبة، لكنها مفعمة بالتجربة. وعلى كافة الأفواه، شرعت اللغة الحيوية على الدوام في الانتعاش، وهي اللغة التي ترتبط بتلك السعادة التي لن يعكر صفوها أي شيء. وبعيدا، بعيدا جدا، الكل يعلم بوجود الأمر غير الواقعي، الذي ينتظره كل واحد بقوة، ويمكننا أن نتوقع، خلف الأماكن العامة للعادة المأسوف عليها، وجود النشيد المنغم الذي يحبل بوعود الفرح والطمأنينة التامة. وفي كل مكان من أشجار الحور البلاستيكية الخضراء، التي تهزها الرياح المنبعثة بعذوبة، من المراوح المثبتة لهذا الغرض، يمكننا أن نقرأ القصيدة التي تمدح الأحلام الرومانسية المجنحة. وفي انتظار الإنجاز التام لذلك، لا نطلب من كل ما هو حيّ إلا تحقيق



الأمر، ثم إن الطقس جميل...

المرأة الثانية : كان علينا بالطبع، أن نذهب إلى الثانوية، وأن نتعلم، وأن نتناول لفائف الخبز الصغيرة المحشوة بالحليب، على الساعة العاشرة. كل ذلك لتكون نهايتي الساخرة، مجرد بائعة لعب معها شهادة، تقذف بالماء على وجوه الناس.

المرأة الأولى : نسكن في الشقة الصغيرة جدا ذاتها، كباقي الشقق الصغيرة جدا. على الجدران، علقنا صورنا عندما كنا شبابا. وعلى السجاد غير المستخدم، تتناثر قطع من السلطة التي اصفر لونها.

الرجل الأول : كنا نثبت بعض المسامير على الجدران الضعيفة، ونعلق لوحات شديدة القبح، يكون علينا أن نقلبها وقت الأكل..

الرجل الثاني : وفي الحمّام، كان هناك الماء الساخن الذي يتسرّب خفية إلى بيت الجيران في الطابق الأسفل، وهم الجيران الذين كانوا كذلك بشعين جدا، ولم يكونوا يحبوننا.

المرأة الأولى : لا أحد كان يحبنا. لا أحد كان يحبنا، بالكل. وكأننا ربما بشعون.

المرأة الثانية : هكذا كانت الحياة..

المرأة الأولى : وبعدها، كان علينا أن نغيّر الشقة، لأسباب قد يكون



تذكرها أمرا قاسيا جدا. كانت الشقق بعيدة جدا عن المسبح، وكانت الحياة فيها مستحيلة. وشيئا فشيئا، بدأنا لا نكترث للأمر، كما ينبغي في مثل هذه الحالات.

المرأة الثانية : ... حضرت حقائبي، وأغراضي، وكرتي، وفساتيني الإسفنجية. غدا سأستقل القطار، وسيكون بمستطاعي الوصول وحدي إلى البحر، الذي لن يكون ربما بعيدا للغاية، الآن. وسيكون بمستطاعي لوحدي، شراء كتب غريبة وحزينة، وأيس كريم مصنوع من التوت البري. ستكون لدي قبعات حمراء وصفراء، وسأبقى في السرير لليالٍ و ليالٍ، بلا أحلام وبلا نفس، وبلا أي شيء. وفي يوم من الأيام، سأمارس الحبّ بالصدفة، وبلا أحقاد، لغاية المتعة وحسب.

المرأة الأولى : سنذهب نحن الأربعة إلى بيت ذي رائحة طيبة..

المرأة الثانية : غدا، سأستقل القطار، وحدي فقط. وإذا كان هناك الكثير من الناس في القطار، سأذهب مشيا على قدميّ، وسآخذ حقائبي وكرتي.

الرجل الأول : وإذا ما قلت لك، قبل الرحيل: «إني أحبك»؟ وإذا ما حدثتك عن قصة أشجار الحور الرومانسية القديمة؟

المرأة الثانية : ستكون معي قطعة من السلاح بالطبع، ولن أعطيها

لأي أحد مهما كان. معطفي أسود، وجزمتي جديدة. وفي محطة الحمّامات، سـيكون هنـاك الكثير من الشمس كما يعلن الراديو، وسألبس مايوه السباحة، كي أبتل بالماء الذي سيكون نظيفا ولا لون له.

الرجل الثاني : أنا سـأذهب معك. سـأذهب معكم. سـنركض في الحقول المليئة بالزهور البرية.

الرجل الأول : إذا قبّلتك، وأقسـمت لك بأنك الشخص الوحيد في حياتـي، وأنني الشـخص الوحيد فـي حياتك، هل ستأخذين حقائبك وترحلين دون ذرف دموع الندم؟

المرأة الأولى : إن ذلك لمن البلاهة، فهي لن تستطيع الرحيل.

المرأة الثانية : غدا، لن أكون هنا.

الرجل الثاني : بالتأكيد، لن تكون هنا، ولن يكون بمقدورنا أن نقسم بأنها لم ترحل.

المرأة الأولى : هي لن ترحل.

المرأة الثانية : لماذا؟

المرأة الأولى : ذلك أمر صعب للغاية.

المرأة الثانية : إنه ليس بالمستحيل.

المرأة الأولى : إن الصعـب يصبح بسـرعة أمرا مسـتحيلا، بحكم العادة.

الرجل الأول : ... وسـننتظر أيضـا، وأيضا، ودائمـا، بالقرب من



صفائح الباطون التي لا تتكسر، ونحن نجهر بعبارات الحب أو القسم. لن يترك أي أحد منا جاره، الذي يستعملنا نحن كذلك جيرانا لنا. فما الفائدة من محاولة أن يكتب المرء دائما كلمة النهاية؟

الراديو : ... وهكذا شرع المواطنون، وقد تأثروا برسالة الأمل في المستقبل، في نسيان فظاعة الماضي الذي ابتعد، كي يستخدموا الأدوات السلمية المرتبطة بالعمل الجماعي المشترك، الذي سينجز غدا. وعلى هذه الأرض الإسمنتية الشديدة الصلابة، وضع الأقوياء منذ وقت سابق، بذرة عملهم المباركة التي ستصبح محصول الغد القادم. وسوف تتفتح وردة العمل والشجاعة الرائعة أكمامها السعيدة، دليلا عجيبا منها على التجدّد الدائم والصعب.

فلماذا لا يظل الطقس جميلا، إلى الأبد؟

نهج السيرة

١. معلومات شخصية:

- الاسم الشخصي والعائلي: أحمد الويزي EL LUIZI AHMED
- تاريخ ومكان الازدياد: ١٩٦٢/٠٥/٠٥ بالمملكة المغربية
- الإجازة في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، ١٩٨٦.
- دبلوم المدرسة العليا للأساتذة، مكناس، ١٩٩٤.
- العنوان البريدي: ص. ب: ٢٢٠٦٥ محطة القطار، مراكش، المملكة المغربية.
- العنوان الإلكتروني: ahmedluizi@gmail.com
- الهاتف: ٠٦٥٣٨٤٣٠٥٨// ٠٥٢٤٤٣١٢٧٦

٢. معلومات شخصية إضافية:

- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- عضو اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب (الرباط ٢٠١٢).
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «أصدقاء الكتاب».
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «الإشعاع الثقافي».
- عضو دائم بالمجلس الإداري لجمعية «إنصات»، للنساء ضحايا العنف.



٣ . مؤلفات وإنتاجات شخصية:

أ . الكتب:

- في مديح الأدب، مجموعة خطــب لأدباء فائزين بجائزة نوبل للآداب، ترجمة، منشــورات كتاب في مجلة، مجلة الرافد، الشــارقة، نوفمبر، ٢٠١٢.
- بلاد بلارج، رواية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ٢٠١١.
- الممانعة، إرنستو ساباتو، ترجمة، دار كنعان، سورية، ٢٠١٠.
- حاشــية على اســم الوردة، أمبرتو إيكو، ترجمة، دار التكوين، ســورية، ٢٠١٠.
- حمّام العرصة، رواية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- صدْرُ المُلاكم، مجموعة قصصية، وزارة الثقافة المغربية، دار المناهل، الرباط، ٢٠٠٣.

ب . الدراسات النقدية والمقالات والترجمات (صدرت كلها ضمن):

- ب/١. المجلات والدوريات: الثقافة المغربية (وزارة الثقافة بالمغرب)، آفــاق (مجلة يصدرها اتحاد كتاب المغــرب)، نقد وفكر (مجلة الراحل محمد عابد الجابري)، قاف صاد (مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب)، ألواح (إسبانيا)، عمان (الأردن)، مجلة النشرة (الأردن)، مجلة نزوى (سلطنة عمان)، البحرين الثقافية (مملكة البحرين)، ثقافات (كلية الآداب والعلوم الإنســانية بالبحرين)، أوان (مملكــة البحرين)، الآطام (الســعودية)، قوافل (الســعودية)، نماذج (ليبيــا)، رؤى (ليبيا)، الرافد (حكومة الشارقة، غالإمارات العربية المتحدة)، إضافات (لبنان).



- ب/٢. الصحــف والملاحــق الثقافيــة: الملحق الثقافــي بصحيفتي: الاتحاد الاشتراكي، والعلم (المغرب)؛ الملحق الثقافي لصحيفة: الأيام (البحرين)؛ الملحق الثقافي لصحيفة: الخليج (قطر)؛ صحيفة: القدس العربي (بريطانيا)، صحيفة: أخبار الأدب (مصر)، وصحيفة: المجلس الثقافي (ليبيا).

٤ . المشاركات والتداريب والتكوينات:

- نــدوة: الرواية في ضيافة المســرح، أيام المهرجان الوطني للمســرح المحترف، الجزائر العاصمة، من ١٤ ســبتمبر الى ٢٨ سبتمبر ٢٠١٢، الجزائر.
- نــدوة: الرواية والفانطاســتيك، ضمن فعاليات ملتقــى الرواية العربية الثانــي، الذي نظمته رابطة أدبــاء الجنوي، أكادير بيــن ٢٠ و٢٢ مايو ٢٠١٢.
- ندوة: الكتاب والترجمة، بشــراكة بين منظمة اليونيسكو ووزارة الثقافة، فندق لوميريديان، أبريل ٢٠١٢، مراكش.
- ندوة: شــعرية المكان في القصــة القصيرة بالمغــرب، ضمن فعاليان المهرجــان المغربي للقصة القصيرة، الــدورة الثانية، بني ملال، مايو ٢٠١١.
- ورشــة تحديد الاحتياجات وقياس الأثر في مجال مكافحة التميز ضد المرأة، منظمة العفو الدولية، الدار البيضاء: ١٥/١٧ أبريل ٢٠١١.
- نــدوة: في الترجمة: قضايــا وتجارب، الكلية متعــددة الاختصاصات، الراشيدية، نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٠.



- ندوة: تكريم القاص المغربي المعاصر: إدريس الخوري، ضمن فعاليات المهرجـان المغربي للقصة القصيرة، الدورة الأولـى، بني ملال، مايو ٢٠١٠.
- بيداغوجيـا الكفايـات: مفاهيم وتطبيقات، برنامج التكوين المسـتمر بالتعليم الثانوي، ٢٠٠٨.
- نـدوة: لغـة الطفولة والحلم، فـي كتابة أحمد بوزفور، نـادي الهامش القصصي، زاكورة، ٢٠٠٨.
- نـدوة: الرواية المغربية: أسـئلة الذات، أسـئلة التاريـخ، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٨.
- ندوة: أسئلة الحداثة في القصة المغربية الحديثة، مجموعة الكوليزيوم، مراكش، ٢٠٠٨.
- نـدوة أربعينية الكاتب الروائـي العربي الكبير، الراحـل عبد الرحمن منيـف، تنظيم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، كلية الآداب، بني ملال، ٢٠٠٧.
- نـدوة: متخيل الهجرة فـي الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسـانية، بني ملال، المغرب، ٢٠٠٧.
- ندوة: السـرد العربي الحديث، نادي الهامـش القصصي واتحاد كتاب المغرب، زاكورة، ٢٠٠٧.
- ورشـة البرامج والتوجيهات الخاصة بتدريس مادة العربية، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، تادلا أزيلال، مارس ٢٠٠٥.



٥. الاهتمامات والميول:

- القراءة والكتابة والترجمة.

٦. اللغات:

- العربية والفرنسية (قراءةً وتصرفاً تواصلياً).

هذه السلسلة:

للكويتيين تجربة مبكرة في المسـرح، فقد أدرك رواد العمل الثقافي المسـتنيرون أهمية دوره الحيوي وما يمكـن أن يقدمه من تطور وتنمية لمجتمعهم، وعلى الرغم من اقتران انطلاقة المسـرح الأولى بالمؤسسة التعليمية (المدرسة) مع بدايـة ثلاثينيات القرن الماضي، فإنه لم يكن مسرحا تعليميا تربويا فقط، بل كان مسرحا يشارك بنصوص جادة، قدم بعض قضايا المجتمع والحيـاة العامة إلى جانب تناوله أمجاد العروبة وتاريخها الإسلامي، وامتدت عروضه خارج أسوار المدرسة خلال العطلات الصيفية وخارج الوطن بصحبة الدارسين في القاهرة في بيت الكويت.

وظلت الدولة على اهتمامهـا بهذا الفن وتشجيعه ورعايته بالتمويل والإشـراف بعـد انتقـال مسؤوليتـه إلـى دائـرة الشـؤون الاجتماعية، وتخصيصهـا إدارة للمسـرح والفنـون ورعاية شؤون الفـرق المسرحية، حتى انتقلت إلى وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام في ما بعد)، وتطور معهـد الدراسـات المسرحية إلى معهد عال لدراسـة الفنون المسرحية أكاديميا.

وفي سبيل تنميـة الوعي الفني المسرحي وإثرائه فكريا وأدبيا، ارتأت الـوزارة إصدار ونشر سلسلة من المسرحيـات العالمية المترجمة، لكبار الكتاب المتميزين على الساحة المسرحية العالمية، وأن تكون ترجمتها للعربية عن اللغة الأصلية للنص المسرحي، وتخضع للتحكيم العلمي، وكان يشـرف عليهـا الشاعر الراحـل أحمد العدوانـي، والدكتور محمد موافي أسـتـاذ الأدب الإنجليزي، والمسرحي الكبير زكي طليمات، وصدر العـدد الأول مـن سلسلـة «من المسـرح العالمي» في أكتوبـر عام ١٩٦٩

يحمل عنوان مسرحية «سمك عسير الهضم» للكاتب الغواتيمالي مانويل غاليتش، وترجمة الدكتور محمود علي مكي، وتوالى صدورها إلى أن بلغت ٣١٣ عددا حتى عام ١٩٩٨، بعد أن انتقلت مسؤولية إصدار السلسلة إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد تناولت نحو ٤٢٠ مسرحية عالمية (مع ملاحظة أن بعض الأعداد قد اشتمل على أكثر من مسرحية)، ولكل مسرحية مترجم ومراجع ودراسة تحليلية فنية ونقدية شملت خصائص النص وكاتبه.

عندما قرر المجلس الوطني في نوفمبر ١٩٩٨ دمج هذه النصوص المسرحية العالمية المترجمة ضمن نصوص لأعمال أدبية أخرى مختلفة بين القصة والرواية وأدب الرحلات والسير الإبداعية، وصدرت تحت عنوان «إبداعات عالمية»، وبعد مضي تسعة أعوام على ذلك، أبدى كثير من المهتمين بشؤون الحركة المسرحية في البلاد وخارجها الشوق إلى إعادة طباعة بعض هذه النصوص المسرحية الإبداعية المختارة.

لقد اعتبرت سلسلة «من المسرح العالمي» أضخم مشروع قومي عربي من منظور الترجمة والتركيز على مجال فني متخصص واحد، وإنه ليسعد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إعادة هذا الكنز المفقود إلى أيدي عشاق المسرح وهواته في الكويت ومختلف أرجاء الوطن العربي، في هذا الإصدار الثاني الذي بدأ بإعادة طبع رائعة شكسبير «العين بالعين».

الأمانة العامة

وكلاء التوزيع

الدولة	وكيل التوزيع الحالي	العنوان	تليفون	فاكس
الكويت	المجموعة الإعلامية العالمية	الشويخ - الحرة - قسيمة 34 - الكويت - الشويخ - ص.ب 64185 - الرمز البريدي 70452	24826820/1/2 24613872 /3	24826823
الإمارات	شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع	Emirates Printing, Publishing & Distribution Company Dubi Media City/ Dubai UAE P.O Box: 60499	00971 242629273	00971 42660337
السعودية	الشركة السعودية للتوزيع	المملكة العربية السعودية - الرياض - حي المؤتمرات - طريق مكة المكرمة - ص.ب 62116، الرمز البريدي 11585	00966 (01) 2128000	00966 (01) 2121766
سورية	المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات	سورية - دمشق - البرامكة	00963 112127797	00963 112128664
مصر	مؤسسة دار أخبار اليوم	جمهورية مصر العربية - القاهرة - 6 شارع الصحافة - ص.ب 372	00202 25782700- 25782632	00202 25782632
المغرب	الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر	المغرب - الرباط - ص.ب 13683 - زنقه سجلماسه - بلفدير - ص.ب 13008	00212 522249200	00212 522249214
تونس	الشركة التونسية للصحافة	تونس - ص.ب 719 - 3 نهج المغرب - تونس 1000	00216 71322499	00216 71323004
لبنان	مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع	لبنان - بيروت - خندق الغميق - شارع سعد - بناية فواز	00961 1666314/5 01 653259	00961 1653260
اليمن	القائد للنشر والتوزيع	الجمهورية اليمنية - صنعاء	00967 2/3201901	00967 1240883
الأردن	وكالة التوزيع الأردنية	عمان - تلال العلي - بجانب مؤسسة الضمان الاجتماعي	00962 65300170 - 65358855	00962 65337733
البحرين	مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف	البحرين - المنامة - ص.ب 10324	00973 17 480801	00973 17 480819
سلطنة عُمان	مؤسسة العطاء للتوزيع	ص.ب 473 - مسقط - الرمز البريدي 130 - العذيبة - سلطنة عُمان	00968 24492936	24493200 00968
قطر	دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع	قطر - الدوحة - ص.ب 3488	00974 4557809/10/11	00974 44557819
فلسطين	شركة رام الله للنشر والتوزيع	رام الله - عين مصباح - ص.ب 1314	00970 22980800	00970 22964133
السودان	دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع	السودان - الخرطوم - الرياض - ش المشتل - العقار رقم 52 - مربع 11	002491 83242702	002491 83242703
الجزائر	شركة بوقادوم للنقل وتوزيع الصحافة	Cite des preres FARAD.lot N09. Constantine. Algeria	00213 (0) 31909590	00213 (0) 31909328
العراق	شركة الازدهار للتوزيع	Al Izdihar (alizdihar_co@yahoo.com)	-	-
نيويورك	Media Marketing	Long Island City, NY 11101 - 3258	00718 4725488	00718 4725493
لندن	Universal Press	Universal Press & Marketing Limitd	(0) 0044 2087499828 0044208 7423344	44208 7493904

سعر النسخة

الكويت ودول مجلس التعاون الخليجي	نصف دينار
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ٢٨٦٢٣ - الصفاة - الرمز البريدي ١٣١٤٧

دولة الكويت